# الغزو الثقافي والأمة العربية

## مسيرته - وسائله - أهدافه

د. سمير قطامي - الأردن -

إن كلمة (ثقافة) جديدة في اللغة العربية، وهي ترجمة لكلمة (Culture) الانجليزية، فالكتب القديمة لم تستعمل هذه الكلمة لتدل على تحصيل معين، ولكن ابن منظور في معجمه لسان العرب يربط بين التثقيف والحذق وسرعة التعليم، مع أنه يبين معاني كلمة (ثقف) أنها حدد وسوى.. ويعرفها المعجم الوسيط بأنها العلوم والمعارف والفنون التي يطلب الحذق فيها.. ويصفها بأنها كلمة محدثة في اللغة العربية.. ويعتقد مالك بن نبي أن هذه الكلمة لم تستعمل بهذا المدلول المتعلق بالإلمام والمعرفة إلا في العصر الحديث[١].. فالثقافة إذن هي ما يقدم لعقل الإنسان ونفسه وحسه بشكل متوسط[٢].. أو هي مجموعة من المعارف والعلوم العامة والتحصيلات، يدركها الإنسان في مجتمع ما نتيجة لظروف سياسية واجتماعية وثقافية، يعيشها ويتفاعل معها.. وهذا يؤدي بنا إلى القول إن ثقافة شخص في بقعة ما، أو عصر ما، تختلف عن ثقافة شخص في بقعة أخرى أو عصر آخر.. وعندما نقول الثقافة العربية المعاصرة، فنحن نوسع العبارة لنعني بها التحصيل التراثي المشترك، والوعي على الحاضر، والنظرة إلى مستقبل مشرق، متجاوزين الحدود الإقليمية، والإلمام بما يحدث في العالم، هذا العالم الذي أصبح صغيراً بفضل الثورة الهائلة في وسائل الاتصالات.

إذن يمكن القول إن الثقافة العربية المعاصرة هي نتاج مجموعة من العوامل منها المدرسة والبيت والمعهد والجامعة والصحيفة والمجلة والكتاب والإذاعة والتلفاز...

فإلى أي حد وقعت هذه العوامل أو وقفت في مواجهة الغزو؟ وإلى أي حد اضطلع المثقفون العرب بأدوارهم في هذا الإطار؟

تعرض الوطن العربي والإنسان العربي لأنواع من الغزو الثقافي والفكري والحضاري والاحتلالي منذ قرون طويلة، ففي زمن الدولة الأموية نجد بدايات لذلك، وإن كانت تقابل بحسم، فهذا الشاعر الفارسي الأصل اسماعيل بن يسار النسائي يتفاخر بأصله ويزري على العرب قائلاً:

فاتركي الفخر يا إمام علينا ... واتركي الجور وانطقي بالصواب
واسألي إن جهلت عنا وعنكم ... كيف كنا في سالف الأحقاب
إذ نربي بناتنا وتدسّو ... ن سفاهاً بناتكم في التراب

ويدعوه هشام بن عبدالملك لينشده من شعره فإذ به يسمع منه مباهاة بقومه الفرس في قوله:

أصلي كريم ومجدي لا يقاس به ... ولي لسان كحد السيف مسموم
أحمي به مجد أقوام ذوي حسب ... من كل قرم بتاج الملك معموم
ومن مثل كسرى وسابور الجنود معا ... والهرمزان لفخر أو لتعظيم
أسد الكتائب يوم الروع إن زحفوا ... وهم أذلوا ملوك الترك والروم

فيغضب هشام ويسبّه ويأمر بإلقائه في بركة أمامه ثم ينفيه إلى الحجاز[٣].

وفي الإعداد للثورة على الدولة الأموية يقول إبراهيم بن محمد بن علي لأبي مسلم الخراساني: «إن استطعت ألا تدع بخراسان لساناً عربياً فافعل، فأيّما غلام بلغ خمسة أشبار نتهمه فاقتله»[٤] أما قحطبة بن شبيب أحد القواد الذين لعبوا دوراً في تقويض أركان الدولة الأموية، فيقول مخاطباً أهل خرسان: «يا أهل خرسان هذه البلاد كانت لآبائكم الأولين، وكانوا ينصرون على عدوهم بعدلهم وحسن سيرتهم، حتى بدلوا وظلموا، فسخط الله عزّ وجل عليهم، فانتزع سلطانهم، وسلّط عليهم **أذلّ أمة كانت في الأرض** عندهم، فغلبوهم على بلادهم، واستنكحوا نساءهم واسترقوا أولادهم»[٥]... ولا يخفى ما في هذا الكلام من حقد على العرب واحتقار لهم، فمنذ العصر العباسي أي القرن الثاني للهجرة، أخذت المحاولات الأجنبية في الازراء على العرب والتعالي عليهم والانتقاص من أقدارهم، والهجوم على ثقافتهم وتراثهم وعاداتهم وتقاليدهم، تظهر بشكل سافر، وكان الفرس هم قادة هذه الحملات الحاقدة التي كانت تحاول تجريد العرب من كل الفضيلة. فهذا بشار بن برد الشاعر المشهور الفارسي الأصل، الذي كان في العصر الأموي يفخر بأنه مولى من موالي العرب، وبأنه من عقيل ومضر: (أنا من بني عقيل موضع السيف من طلى الأعناق):

إذا ما غضبنا غضبة مضرية ... هتكنا حجاب الشمس أو تمطر دما
إذا ما أعرنا سيداً من قبيلة ... ذرى منبر صلى علينا وسلما

نراه يفخر بعد زوال الدولة الأموية والراية العربية بأنه من نسل القياصرة والأكاسرة أولئك العظماء الأماجد ذوي الحضارة والمكانة، وليس من العرب المتخلفين الذين يأكلون الضب والحنظل:

## هذا العدد الممتاز

**تحت عنوان «التحدي والاستجابة في الثقافة العربية المعاصرة» انعقد في بغداد، من ١٧ الى ٢٤ آذار الماضي ١٩٨٦، المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب ومهرجان الشعر السابع عشر**

**وعلى جاري عادة «الآداب» يصدر هذا العدد الممتاز متضمنا معظم أبحاث هذا المؤتمر كوثيقة أدبية ومرجع هام يجد فيها النقاد والباحثون كثيراً من وجوه النشاط في ثقافتنا العربية المعاصرة.**

هل من رسول مخبر عني جميع العرب
من كان حيا منهم ومن ثوى في الترب
جدي الذي أسمو به كسرى وساسان أبي
وقيصر خالي إذا عددت يوماً نسبي
ولا حدا قط أبي خلف بعير جرب
ولا أتى حنظلة يثقبها من سغب
ولا شوى ورلا منضنضاً بالذنب
ولا تقصعت ولا أكلت ضب الخرب
كلا ولا كان أبي يركب شرجي قتب
إنّا ملوك لم نزل في سالفات الحقب(٦)

ويقول هاجياً مواليه العرب مخاطباً أحدهم:

انا ابن الأكرمين أباً وأماً تنازعني المزارب من طخار
اذا انقلب الفرمان علا بعبد وسفل بالبطاريق الكبار
ملكناكم فغطينا عليكم ولم ننصبكم غرضاً لزار
أحين لبست بعد العرس خزاً ونادمت الكرام على العكاز
تفاخر يا ابن راعية وراعي بني الأحرار حسبك من سخارِ
وكنت إذا ظمئت الى فراح شركت الكلب في ذاك الاطار
وتدلج للقنافذ تدريها وينسيك المكارم صيد فار
وفخرك بين يربوع وضب على مثلي من الحدث الكبار
مقامك بيننا دنس علينا فليتك غائب في حر نار(٧)

وهذا أبو نواس يضرب على الوتر ذاته وفي أكثر من قصيدة وموقف فيقول:

فأين البدو من إيوان كسرى وأين من الميادين الدروب(٨)

ويقول:

عاج الشقي على رسم يسائله ورحت أسأل عن خمارة البلد
يبكي على طلل الماضين من أسد لا درّ درّك قل لي من بنو أسد
ومن تميم ومن قيس ومن لفّهم ليس الأعاريب عند الله من أحد(٩)

ولو أن الأمر وقف عند الشعراء والشعر لقلنا إنها شطحات عابرة لا يؤاخذون عليها، ولكن القضيةِ كانت أبعد من ذلك، بل يمكن القول إنها كانت حملة منظمة واتجاهاً عاماً انعكست في كل منحى من مناحي الحياة العباسية، وامتدت لتطال أهم ركن للعروبة.

فالبلاغة العربية والبديع العربي ووسائل التعبير الفنية... كل هذه في نظر الشعوبيين فارسية الأصل وليست عربية.. وهذا ما دفع بعدد من الغيورين العرب كالجاحظ وابن المعتز، الى الاضطلاع بمهمة الرد على هذه الدعوة الشعوبية وتفنيدها.. وهذا كتاب الجاحظ المشهور (البيان والتبيين) محاولة لإثبات أصالة اللغة العربية وجمالها وروعتها وقدرة العرب البلاغية قبل الاحتكاك بالفرس.. وهذا كتاب البديع لابن المعتز محاولة أخرى للرد على الاتهامات الحاقدة بأن البديع كله دخيل في اللغة العربية ومأخوذ من الفارسية.. وقد اعتمد ابن المعتز على الشعر الجاهلي وعلى الأقوال المأثورة وعلى القرآن الكريم والأحاديث النبوية لإثبات آرائه، فيقول في مقدمة كتابه: (قدمنا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا الى هذا الفن(١٠).

لم تتوقف تلك الحملة، بل كانت في تصاعد مستمر يتناسب مع ضعف العنصر العربي على الرغم من أن الرسول ﷺ يقول: «من آذى العرب فقد آذاني».. ومن هذا المنطلق نفهم جيداً تجسيد الحس القومي في شعر المتنبي، إذ رأى العناصر غير العربية تقسم مقادير الأمور في أنحاء البلاد العربية فقال:

إنما الناس بالملوك وما تفـ ـلح عرب ملوكها عجم
في كل أرض وطئتها أمم ترعى بعبد كأنها غنم
أفعال من تلد الكرام كريمة وفعال من تلد الأعاجم أعجم

* * *

ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان

ومن هذا المنطلق نفسر إقامته في بلاط سيف الدولة، الأمير العربي الوحيد آنذاك حوالى تسع سنوات بجسده وروحه. فسيف الدولة هو الرمز الحي الذي يمكن أن يجسد آمال المتنبي ويحقق طموحاته المحبطة.. ومن هذا المنطلق نفسر امتناعه عن هجائه بعد رحيله عنه، مع انه رحل غاضباً مهاناً. ومن هذا المنطلق ايضا نفهم لاميته:

ما لنا كلنا جوٍ يا رسول أنا أهوى وقلبك المتبول

تلك القصيدة التي بعث بها المتنبي الى سيف الدولة سنة ٣٥٢هـ وبعد هروبه من مصر، إثر هدية من سيف الدولة أنفذها إليه مع ابنه عارضاً عليه العودة.. وفي تلك القصيدة يقول:

ليس إلاك يا علي همام سيفه دون عرضه مسلول
كيف لا تأمن العراق ومصر وسراياك دونها والخيول
لو تحرفت عن طريق الأعادي ربط السدر خيلهم والنخيل
ودرى من أعزه الدفع عنه فيهما انه الحقير الذليل
أنت طول الحياة للروم غاز فمتى الوعد أن يكون القفول
وسوى الروم خلف ظهرك روم فعلى أي جانبيك تميل
قعد الناس عن مساعيك وقامت بها القنا والنصول

ما الذي عنده تدار المنايا     كالذي عنده تدار الشمول[١]
لقد استولى البويهيون والسلاجقة والتتار والصليبيون على هذا الوطن وكان العنصر العربي هو الضحية الأولى والمعاني الأكبر في حلبة الصراع، ثم جاء الأتراك سنة ١٥١٦م ليجثموا على معظم أرجاء الوطن العربي ويحيطوها بسياج العزلة ويدخلوها في طور من السكون الذي يشبه الموات في الوقت الذي كانت فيه النهضة قد بدأت تدب في أوروبا، وقد ظلت الدولة العثمانية دولة غزاة طوال تاريخها لوقوعها على حدود دينين ومدنيتين متنافستين كما ظلت دولة عسكرية تحكم في الداخل بأسلوب صارم[١٢]. . ففي الوقت الذي كانت فيه الحركة التعليمية والثقافية محدودة جداً في أرجاء الوطن العربي، كانت النهضة العلمية والتكنولوجية تسير في أوروبا بخطى سريعة، تاركة آثارها على السياسة والاقتصاد وحركة التوسع. وفي الوقت الذي خرجت فيه أوروبا للاستعمار والاستيلاء على بقاع شاسعة في آسيا وإفريقيا وأميركا، كان العالم العربي يغط في سبات عميق، تداعب جفونه أحلام الماضي العريق والمفاخر القديمة، والسطوة البائدة، ولم يستيقظ على الحقيقة المرّة إلا وهو يسمع قصف الأسطول الفرنسي في المياه المصرية سنة ١٧٩٨ تلك الحملة (حملة نابليون) التي كشفت العورة وفتحت أبواب الشرق العربي على مصاريعها للاستعمار الأوروبي الحديث، وأظهرت مدى التفاوت الرهيب بين الشرق وأوروبا، ذلك الاستعمار الذي ما تزال الأمة العربية تعاني من شروره ومصائبه حتى الآن.

لقد عاش الوطن العربي سنين طويلة في العهد العثماني في ظلام دامس، فحتى القرن التاسع عشر لم تكن في البلاد العربية مدارس أو معاهد أو جامعات أو مطابع أو صحافة، وعندما بدأت الدولة في القرن التاسع عشر تفتح بعض المدارس، كانت اللغة التركية هي لغة التدريس[١٣] ناهيك عن حركة التتريك التي تعرض لها العنصر العربي في أواخر أيام الدولة العثمانية. . فالأمية طاغية، واللغة العربية محاربة، وفي الدرك الأسفل (من يطلع على بعض النصوص العربية في تلك الحقبة يشعر بمدى التردي الذي وصلت اليه اللغة ووسائل التعبير) أما الاستبداد والتعصب والفقر والفتن والحروب. . . فهي من الأمور العادية. . وهذه كلها كان يدفع ثمنها الانسان العربي البسيط. . هذا الإنسان الذي فرض عليه أن يعيش قسوة هذه العصور، ثم طلب منه أن يواجه الكفار الأوروبيين المسلحين بأحدث وسائل العلم، دون أن يُعدّ لذلك، فخرج يحمل السيوف والعصي والسكاكين لمواجهة أسلحة الجيش الفرنسي التي كانت قد بلغت درجة متقدمة آنذاك[١٤].

. . . وطبعاً كانت النتيجة محسومة. . . ومن يقرأ تاريخ الجبرتي المؤرخ المصري الشهير، يلمس المستوى المريع من التخلف الذي وصل إليه المصريون آنذاك.

لم يكن نزول نابليون مصر بحملته المشهورة ارتجالياً، بل تمّ بعد تخطيط دقيق ودراسة متأنية وفهم للواقع العربي عامة، والواقع المصري خاصة. . وقد اعتمد نابليون في ذلك على جهود الرحالة الفرنسيين الذين زاروا الشرق وكتبوا عنه، سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافياً، وبشكل خاص على دراسات كونت (دوفولني) الذي سافر إلى الشرق سنة ١٨٧٣م ووضع كتابه المشهور (رحلة الى مصر وسوريا) ونشره في مجلدين سنة ١٧٨٧م.

لقد عدّ فولني نفسه عالماً مهمته أن يسجل بدقة ما يراه، ويعاين الشرق بوصفه مكاناً يحتمل أن تتحقق فيه الطموحات الفرنسية الاستعمارية. . وتأتي ذروة آراء فولني في الجزء الثاني من الكتاب، حيث يتحدث عن الإسلام بوصفه ديناً ونظاماً. . . كما اعتمد نابليون على كتاب فولني الآخر (نظرات في الحرب الراهنة للأتراك ١٧٨٨م). . وقد أشار نابليون صراحة لذلك في تأملاته حول الحملة المصرية، التي أملاها على الجنرال (برتران) في جزيرة هيلانة، ومما قاله: «إن فولني رأى أن ثمة ثلاثة حواجز في وجه السيطرة الفرنسية في الشرق، وأن أية قوة لا بد أن تحارب لذلك ثلاث حروب، الأولى ضد انكلترا، والثانية ضد الباب العالي العثماني، والثالثة وهي أكثرها صعوبة ضد المسلمين»[١٥]. . والمتتبع لأسلوب نابليون في معاملته للمصريين، وفي إدارته للشؤون وفي إعلانه إسلامه - كما قيل - لإقناع المسلمين أنه يحارب من أجل الإسلام، وفي تكريمه للعلماء والأئمة والقضاة، واجتماعه معهم، وفي إجلاله الواضح للقرآن[١٦] وفي اعتماده على العلماء والمستشرقين الفرنسيين، وعلى المستشرق الكبير سلفستر دي ساسي الذي كان ابتداء من سنة ١٧٩٦م المدرس الأول والأوحد للعربية في المدرسة الأهلية للغات الشرقية التي أسسها نابليون لتدريس العربية والتركية والفارسية، هذا المستشرق الذي يعد معلماً لكثير من المستشرقين في أوروبا. . . وفي قيام نابليون بتخصيص جهاز لدراسة مصر دراسة دقيقة، تلك الدراسة التي خرجت بالكتاب الضخم (وصف مصر) المطبوع في ثلاثة وعشرين مجلداً ضخماً. . . أقول إن المتتبع لكل هذه الجهود يلمس بعمق مدى التركيز على الجهود الثقافية التي رافقت المد الاستعماري، لما لها من دور في توطيد أركان الاحتلال.

ولا أكون مغالياً إذا قلت إن أثر الحملة الفرنسية في مصر وبلاد الشام كان كبيراً، حتى بعد خروج الفرنسيين، فمحمد علي باشا بدأ يتعاون مع الفرنسيين، ويستعين بخبرتهم في الإدارة وتنظيم الجيش، ثم أخذ يرسل بعثاته الى هناك. . . وعلى هذا يمكن القول إن التشكل الثقافي والإداري في عهد محمد علي وأبنائه، يدين للغرب، ولفرنسا بشكل خاص، وهذا ينطبق الى حد على ما على تونس. . فالمتتبع لما كتبه رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) في كتبه تخليص الإبريز ومناهج الألباب، وما كتبه خير الدين التونسي (١٨١٠-١٨٨٩) في كتابه (أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك) يلاحظ مدى التأثر الكبير بالحرية والعدالة والمساواة التي تنشر في فرنسا، وبأدوات الحضارة الأوروبية أي بالجانب العلمي والإداري.

أما بلاد الشام فقد تأثرت بالصراع الطائفي بين الدول الأوروبية فكثرت فيها المدارس التبشيرية والطائفية، وانتشر التعليم في أوساط الشباب والفتيات، وأسست المعاهد العليا والجامعات، وإن كانت كل منها تحاول توجيه طلابها الى ثقافة الدول التي تنتمي اليها، وترسخ الولاء في نفوس الطلاب نحو الدول الأجنبية التي تدعمها.

لقد وجد الاستشراق في بلاد الشام، وخاصة في لبنان ميداناً واسعاً لنشاطه، وذلك لوجود عدد من الطوائف والمذاهب فأسس المراكز والمعاهد والمطابع والمجلات، وعمل على تقسيم أبناء الوطن الواحد، بل الدين الواحد والقرية الواحدة، مما أدى الى نشوب فتن وحروب عدة ذهب ضحيتها الآلاف، وما يزال المجتمع اللبناني يعاني من ذيولها

وحزازاتها حتى يومنا هذا، بل إن ما يحدث في لبنان اليوم هو امتداد للماضي. . فتعدد الولاءات الطائفية، وضعف الولاء الوطني والقومي أو فقدانه، وتحويل لبنان الى مركز من مراكز النفوذ الغربي في قلب الوطن العربي، ومراكز التجسس، وسلخ وجهه العربي، لغة وعلاقات وارتباطات ومستقبلاً. . . كل ذلك قد تم تحت شعار النشاط الثقافي. . وما يعانيه لبنان اليوم من التمزق والتشرذم وتصارع الولاءات هو نتيجة طبيعية لتلك الجهود الرهيبة.

لا أراني مغالياً إذا قلت إن أوروبا كلها قد استفادت من تجربة نابليون الثقافية والإدارية، فزادت من تشجيع الجهود الاستشراقية، تلك الجهود التي بلغت أوجها في القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين، وهي الحقبة التي تم فيها احتلال العالم العربي كله تقريبا. . ويكفي أن نعلم أن عدد الكتب المتعلقة بالشرق الأدنى التي صدرت بين سنتي ١٨٠٠ و١٩٥٠ في الغرب قد قدرت بحوالى ٦٠ ألف كتاب، ليس لها ما يقاربها في الشرق عن الغرب»[١٧]، أو في الشرق عن نفسه، وهذا يدلنا على مدى الهوة الرهيبة التي تفصلنا عنهم.

إن المطلع على وثائق منح فلسطين لليهود يوقن بعضوية العلاقة بين الاستعمار وبين الغزو الثقافي، ففي سنة ١٩٠٧ كان (كامبل باترمان) رئيس وزراء بريطانيا، وهو ممن يهتمون بالدراسات التاريخية، ويعتمد اعتماداً كبيراً على المستشرقين وعلى المؤسسات العلمية والمبشرين، وكان حريصاً أن يمدّ في عمر الامبراطورية البريطانية، أو يجدد شبابها، فألّف لجنة من كبار العلماء وأساتذة الجامعات البريطانيين والفرنسيين، وطلب منهم أن يبحثوا الوسائل التي تستطيع أن تبقي الاستعمار البريطاني أو تؤخر من نهايته على الأقل. . . وقد قامت اللجنة بدراسات تاريخية واسعة، وانتهت الى تصور عام لمستقبل الاستعمار الأوروبي. . وقد استعرض التقرير المستعمرات الأوروبية المختلفة، فلم ير في استقلالها في المستقبل عندما يتحقق خطراً مباشراً على أوروبا. . . ولكن التقرير حدد مواطن الخطر في البحر الأبيض المتوسط، وبالذات في الوطن العربي بجناحيه الاسيوي والأفريقي حيث يعيش شعب واحد تتوافر له وحدة تاريخه ودينه وآماله ، وعنده من الثروات الطبيعية والمراكز وكثرة التناسل ما يمكن أن يحقق له قوة مرموقة. . ويتساءل التقرير ماذا لو دخلت الوسائل الفنية الحديثة ومكتشفات الثورة الصناعية؟ «وماذا لو انتشر التعليم في أوساط هذا الشعب؟ عند ذلك ستحل الضربة القاضية بالامبراطوريات الأوروبية. . . إن الخطر كامن في هذه المنطقة وفي تثقيف شعبها وتوحيد اتجاهاتها. . . ويوصي التقرير بإبقاء هذه المنطقة مجزأة متأخرة ومتناحرة مفككة. . كما يوصي التقرير بضرورة فصل الجزء الأفريقي عن الآسيوي ويقترح إقامة حاجز بشري قوي وغريب، يكون قوياً وصديقاً للاستعمار وعدواً لسكان المنطقة[١٨] وهذا ما يفسر لنا خلق اسرائيل واستمرار الدول الغربية في دعمها.

إن النجاح الكبير للاستشراق في العالم العربي قد حوّل مراحل كاملة من تاريخ هذا العالم سياسياً واجتماعياً وثقافياً واقتصادياً الى مجرد استجابات للغرب. . أي أن الشرق قد أعيدت صياغته، وأعيد تشكيله من قبل الغرب بالصورة الملائمة والمريحة، وأن الغرب هو الذي قام بهذه العملية، وهو المستفيد الأول منها، لذا ليس مستغرباً أن نقول إن الاستعمار الاوروبي للوطن العربي قد ارتبط ارتباطاً عضوياً بالغزو الثقافي الذي حملت لواءه مؤسسات الاستشراق ودوائره. . فالاستشراق لم يكن ـ في غالبه ـ علمياً أو موضوعياً، أو باحثاً عن الحقيقة المجردة، ولكنه نتاج مؤسسات ظاهرها علمي بحثي، وباطنها أو تمويلها وتوجيهها سياسي عدائي، أو قل هدفها تأطير الشرق من خلال المفاهيم الغربية ونظرة الاستعلاء والاحتقار والاستعمار والتعصب والعدوانية. . تقول الدكتورة الألمانية سيجريد هونكه «إن موقف أوروبا من العرب منذ نزول الوحي المحمدي موقف عدائي بعيد كل البعد عن الانصاف والعدالة. . والتاريخ وقتذاك كان يملي ويصنع والمملي لم يكن الضمير بل التعصب الأعمى. . إن مثل هذا الوضع كان مفهوماً في عصر كان فيه الشعور السائد هو إغماط حق كل فرد يخالف الأوروبيين عقائدياً. . ومما يؤسف له حقاً أن هذه النظرة القديمة التي كان مبعثها الظن في أن الاعتراف للعربي بالفضل يهدد العقيدة المسيحية، ما زالت قائمة حتى اليوم، والتعصب الديني ما زال جاداً في إقامة الحواجز بين الأوروبيين والشعوب الأخرى، إذ ينظر الغربي اليهم كما لو أنهم مجرمون وثنيون وسحرة»[١٩].

لقد مورست على هذه الأمة وسائل عدة من الإهانة والإذلال والقهر وإضعاف الثقة، وتعرض الإنسان العربي إلى نعوت سيئة منها أنه متخلّف، كسول، سيء الظن، خبيث، مخادع، غشاش، شهواني، منافق، كذاب، فوضوي، لا يحسن التنظيم، ليس لديه تصور للتاريخ، أو للأمة، أو للوطن، عدواني يكره السلام، لا يحسن التعامل مع الأمور بمنطق وعقلانية، فاقد الحس بالقانون، عقله غير قادر أو مهيأ للتحليل والاستنتاج، ضعيف الإحساس بالوقت. . . مثل هذه الصفات وغيرها قد ترسخت في أذهان الأوروبيين عن العرب، وجاءت جهودهم وبحوثهم لتأكيدها وإيجاد الأسباب البيولوجية والنفسية والتاريخية لها، وكأن الله قد خلق الناس مراتب وأنواعاً وفضّل بعضهم على بعض، وعلى رأس القائمة يأتي الأوروبيون، وبعدهم بدرجات تأتي الشعوب الأخرى!!

إن العقَد التي تحكمت بالأوروبيين وهم يدرسون الشرق هي عقدة السيد والعبد وعقدة الحضارة الأوروبية المتقدمة، والحضارات الشرقية المتخلفة، وعقدة الاستعمار، والتحكم، ومن هذا المنطق يجب على الأوروبيين أن يحكموا هذا العالم المتخلف ويستولوا على مقدراته وثرواته، ويتحكموا بأبنائه. . ومن هذه المنطلقات يمكن فهم الصور الشائهة التي يرسمها الأوروبيون للشرقيين عامة، وللعرب خاصة، كأن لم يكن عندهم أسوأ منها في العصور السابقة، حتى يترسخ في أذهان أبناء هذه الأمم المغلوبة أنهم غير قادرين أو مهيئين لحكم أنفسهم أو إدارة شؤونهم، ولا بد للأمم المتقدمة أن تحكمهم وتدير شؤونهم. . . وهذا الإحساس للأسف ما يزال موجوداً لدى فئات كثيرة من أبناء الشرق. . . أو كما قال أحد المنظرين الإعلاميين الأميركيين «لا يهم ما يكونه البشر أو ما يعتقدونه، بل ما يمكن أن يدفعوا إلى أن يكونوه أو يعتقدوه»[٢٠]. ومن هذا المنطلق كانت الدول الاستعمارية تسمي استعمارها لشعوب آسيا وأفريقيا تمديناً وتحضيراً، وتصفه بالدور الإنساني لمساعدة الأمم المتخلفة.

شهد القرن العشرون، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، في الظاهر، حركة استقلال معظم الأقطار العربية، وكثير من الدول الآسيوية والأفريقية، كما شهد انحسار دور بريطانيا وفرنسا في المسيرة

الاستشراقية والاستعمارية، ولكن ظهور الولايات المتحدة على الساحة الاستعمارية والاستشراقية، بما عندها من إمكانيات مادية وتقنية، قد أدخل شكلاً جديداً من أشكال الهيمنة والغزو على الشرق، وعلى الدول الضعيفة.. وإذا كان اهتمام الولايات المتحدة على الساحة الاستعمارية والاستشراقية، بما عندها من إمكانيات مادية وتقنية، قد أدخل شكلاً جديداً من أشكال الهيمنة والغزو على الشرق، وعلى الدول الضعيفة.. وإذا كان اهتمام الولايات المتحدة بالاستشراق يعود الى سنة ١٨٤٢، وهو تاريخ تأسيس الجمعية الشرقية الأمريكية(٢١)، فإن الدور الفعلي للولايات المتحدة قد تأخر حتى القرن العشرين، حيث ورثت الولايات المتحدة أدوار دول أوروبا الاستعمارية، واستعانت بمستشرقيهم، مع تطوير في الأساليب، فما عاد المستشرق مهتماً باللغات واللهجات فقط، بل هو خبير مدرب في ميدان السياسة والاجتماع وعلم النفس والتاريخ، مسلح بنظريات اجتماعية ونفسية ومناهج تحليلية، يوجهها ويبرمجها لتخدم أهدافاً استعمارية» وقد وجدت الولايات المتحدة نفسها، بعد الحرب العالمية الثانية في مواجهة خصم جديد قوي هو الاتحاد السوفياتي، ينافسها على نفوذها، ويستقطب حوله عدداً من دول العالم الثالث التي كانت الى وقت قريب مستعمرات أوروبية.

يمكن القول إن النصف الثاني من القرن العشرين قد شهد صداماً قوياً بين الكتلتين الشرقية والغربية على مناطق عدة في العالم، ويمكن القول أيضاً إن الصراع لم يتم في الغالب بالقوى العسكرية، ولكنه كان يتم بالعلاقات السياسية والاقتصادية والثقافية، ومن هنا أخذت الولايات المتحدة تركز على تطوير الاستشراق، وجعلته جزءاً من جهاز الاستخبارات الأميركية ... فهو استشراق جديد يعمل فيه متخصصون في العادات والتقاليد والأديان والمعتقدات واللغات واللهجات والتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع والاقتصاد والجذور الثقافية والأجناس ... أي كل ما يتعلق بتاريخ الشرق.. لقد استطاعت الولايات المتحدة، بفضل أجهزتها الاستشراقية وخبرائها في الميادين العربية والإسلامية، أن تفهم حساسية الدين في الدول الشرقية، وتلتف حول عدوها الكبير (الاتحاد السوفياتي) بما يرضي عقل الشرقي اللامنطقي وذلك بزيادة توتره الديني وتخويفه على دينه من الشيوعيين الملحدين!! في الوقت الذي تسيطر فيه الولايات المتحدة على العالم الإسلامي كله تقريباً دون استعمال الجيوش.. بل إن بعض الأقطار العربية والإسلامية هي التي ألقت نفسها في أحضان أميركا.

إن الدور الذي تلعبه السياسة الأميركية بتوجيه من الدوائر الاستشراقية، في الدول العربية والإسلامية، ومعظمها متاخم أو قريب من حدود الاتحاد السوفياتي، مشابه للدور الذي لعبه نابليون في مصر خلال حملته المشهورة، ومتأثر به.. فالدوائر الأميركية تظهر للمسلمين أنها تحترم دينهم وتخاف عليه وعليهم من المد الشيوعي الإلحادي، ولولاها لداسهم الدب الأحمر!! ومن أجل ذلك هي تدعم الحركات الإسلامية ضد الاتحاد السوفياتي وتدعم ثوار أفغانستان بالسلاح والمال وتسميهم المجاهدين (بلغ مجموع ما دفعته أميركا لثوار أفغانستان في عام ١٩٨٥: «٤٧٠ مليون دولار») في الوقت الذي تصف فيه الثوار الفلسطينيين بأنهم إرهابيون وقتلة وترفض الاعتراف بحقوقهم في أراضيهم لأنهم ضد اسرائيل!

إن الصور المغرضة التي تنشرها أجهزة الاستشراق وأجهزة الاستخبارات الأميركية. في الدول الإسلامية والعربية حول الاتحاد السوفياتي من خلال البرامج والنشرات، هي التي تقوم مقام أعداد هائلة من الجيوش، وهي كفيلة بزيادة ارتباط هذه الدول وارتمائها في أحضان الولايات المتحدة. وخير دليل على ذلك أن عدداً من الدول الإسلامية والعربية ما تزال حتى الآن لم تعترف بالاتحاد السوفياتي ولم تقم معه علاقات، بل تمنع رعاياها من زيارته وزيارة الكتلة الشرقية كلها.. ووصل الأمر ببعضها الى تخصيص الأموال الهائلة لإنفاقها على الدعاية الموجهة ضده، على الرغم من مواقفه الممتازة مع العرب متناسية أميركا وانحيازها السافر والوقح إلى اسرائيل ضد العرب، ومتناسية الحملات السيئة ضد العرب والمسلمين في الصحف والمجلات.

إن افتعال التصادم في أقطار العالم العربي بين الإسلام والقومية، هو واحد من الميادين التي تغذيها الأجهزة الأميركية وتنفخ في نيرانها، فالولايات المتحدة عندما أيقنت أن المد القومي يمكن أن يشكل خطراً على اسرائيل وعلى المصالح الأميركية، ضربته بالاتجاه الديني من منطلق أن الاتجاه القومي هو ضد الإسلام وهو في النهاية يصب في بحر الاتحاد السوفياتي، وبهذا يمكن أن نفسر وقوف أميركا الى جانب الأحزاب والجماعات الدينية، ودعمها لهم وتوجيههم وإمدادهم بالمال.

إن الأسلوب الذي سارت عليه حركة الاستشراق في أوروبا وأميركا، قد اصطنعته الصهيونية قبل وبعد وجود اسرائيل.. ولا أراني مبالغاً إذا قلت إن ما عند اسرائيل من إحصاءات ودراسات اجتماعية، وتحليلات سياسية دقيقة عن العالم العربي. قد قدمت خدمات جلّى لاسرائيل في الماضي والحاضر، ولا شك أنهم يعتمدون عليها في رسم سياستهم للمستقبل، وفي التعامل مع الدول العربية والاسلامية، وفي إعلامهم الموجه.. وقد بدا ذلك في تعاملهم مع المنظمات الفلسطينية وشق صفوفها، ومع الطوائف الدينية والعرقية في لبنان، كما بدا في تأييدهم لايران وإمدادها بالسلاح والخبراء، في حربها مع العراق.. ولا أعتقد أن مثل تلك الدراسات، سواء ما كان منها عن العالم العربي أو عن اسرائيل موجود في العالم العربي، على الرغم من وجود الجيوش الجرارة من الموظفين في جامعة الدول العربية وفي منظماتها، تلك الجيوش التي لا هم لها إلا أن تقبض الرواتب الضخمة بالدولار الأميركي.

نستطيع القول إن المجتمع العربي والإنسان العربي والثقافة العربية واللغة العربية والشخصية العربية.. كل هؤلاء يتعرضون في الوقت الحاضر إلى غزو رهيب وعداء شيطاني في محاولة للطمس من قبل أجهزة الاعلام والتوجيه ومراكز التأثير، وخاصة وكالات الأنباء والصحافة ومحطات التلفزيون ومؤسسات الانتاج ومراكز البحوث والصحف والمجلات.. ولا يخفى نفوذ اليهود واسرائيل في هذه المراكز.. ففي الأفلام الأجنبية، وخاصة الأميركية، وبرامج التلفزيون، يرتبط العربي بالفسق والغدر والخسة والتعطش للدم والإفراط في الجنس والسادية وتجارة الرقيق وكل الصفات السيئة التي يمكن أن نتخيلها.. وحتى النشرات الجامعية التي يفترض أن تكون بعيدة عن التحامل لا تسلم من ذلك.. أما الصحف والمجلات فحدث ولا حرج، خاصة حرب ١٩٧٣ وبعد توقف البترول بعض الوقت، فالعرب هم أعداء الحضارة

عملية إعادة تشكيل للمجتمع العربي تطبخها أجهزة امبريالية تحت شعار الثقافة وهل أكون مغالياً إذا قلت إننا من حيث ندري أو لا ندري مشتركون في هذه الطبخة وأخص المثقفين؟

لقد كشفت الصحافة الأميركية في الستينات تلك العلاقة الفاضحة بين وكالة الاستخبارات الأميركية المركزية (C.I.A) وكثير من المؤسسات الثقافية والاجتماعية والانسانية والمنظمات الطلابية المنتشرة في آسيا وأفريقيا، ومنها المنظمة العالمية لحرية الثقافة التي كانت تصدر العديد من المجلات بتمويل من المخابرات الأميركية(٢٦) وليس بعيداً عن الأذهان مجلة حوار وعدد من النشرات والكتب التي كانت تصدر أو ما تزال تصدر في لبنان، وتقتنص عدداً من الأدباء والمفكرين العرب الكبار، للمساهمة تحت الإغراء المادي . . وفي هذا الصدد أذكر منذ بضع سنوات قائمة بأسماء عملاء للمخابرات الأميركية في أحد البلاد العربية نشرتها بعض تلك الصحف الأميركية كان فيها عدد من أساتذة الجامعات ورجال الفكر والمال، ممن لا يمكن أن يساورك الشك حولهم، وهم ممن أكملوا دراساتهم هناك ويعملون في حقول حساسة كالنظريات السياسية والتاريخ الحديث والقضية الفلسطينية . . وهذا ليس مستغرباً فقد صرح به أحد المسؤولين السابقين في وزارة الخارجية الأميركية إذ قال: «إن لكل من الوسائل السياسية والاقتصادية والعسكرية قصورها في حين أن المكوّن التعليمي (الثقافي) يمكن أن يدعمها بطرق شتى . . وإذا استخدم بذكاء وحذق لأمكن أن يحقق أموراً تعجز عن تحقيقها الوسائل الأخرى، وهذا البعد (الثقافي) يكسب السياسة الخارجية الأميركية حيوية متجددة ومرونة»(٢٧). ولكي تجسد الأمبريالية الأميركية هذا البعد في الواقع فإنها مضطرة الى استخدام كل المؤسسات العلمية والثقافية وتوجهها . . وهذا ما كشفته أخيراً صحيفتا «بوسطن غلوب» و«التايم» الأميركيتان في بداية هذا العام (١٩٨٦) عن علاقة المخابرات الأميركية بمركز دراسات الشرق الأوسط في جامعة هارفارد، أشهر الجامعات الأميركية وأوسعها شهرة في البلاد العربية، إذ دفعت للبروفسور نداف صفران، مدير المركز المصري الأصل، مبلغ خمسة وأربعين ألف دولار لتمويل مؤتمر عقد في جامعة هارفارد في شهر تشرين الأول من سنة ١٩٨٥ حول السلفية الإسلامية.

إن ما كشف في السودان مؤخراً عن ضلوع المؤسسات التبشيرية والثقافية والإنسانية في عمليات تهجير يهود الفالاشا الى فلسطين، لهو دليل آخر على تآمر الامبريالية على هذه الأمة.

وبعد في مثل هذه الأيام من سنة ١٩٦٨ انعقد في القاهرة المؤتمر السادس للأدباء تحت عنوان رسالة الأديب العربي في مكافحة الصهيونية . . وقد ركز المشاركون في المؤتمر على ارتباط الصهيونية بالامبريالية وعلى ضرورة التصدي للاثنين معاً . . . وجاء في القرارات والتوصيات أن مسؤولية الأدباء تتركز في توعية الجماهير العربية بالحقيقة الواقعية، وهي أن اسرائيل تمثل عدواناً دائماً ومستمراً في قلب الوطن العربي، وأن يعمل الأدباء على تجنيد كافة وسائل الاعلام في خدمة القضية الفلسطينية ومكافحة الصهيونية والاستعمار.

وفي تشرين الأول (اكتوبر ١٩٨٥) عقدنا في الجامعة الأردنية مؤتمرنا الثقافي الوطني تحت شعار ثقافتنا الوطنية في مواجهة الخطر الصهيوني وكانت مفاجأة لنا عندما اكتشفنا من خلال البحوث التي أعدت حول الرواية والشعر والقصة القصيرة والمسرح والصحافة والدراسات وأدب الأطفال، أن المواجهة كانت دون المستوى على الرغم من أن الدكتور سهيل إدريس قد قال في كلمته التي ألقيت في مهرجان الأدباء سنة ١٩٦٨: «لا بد لنا من أن نقرّ بأن مكافحة الاستعمار وربيبته الصهيونية في نتاجنا الفكري والأدبي قلما يبلغ المستوى المطلوب، فهو يفتقر إلى العمق والموضوعية والمنهجية بمقدار ما يتسم بالعاطفية والشعارية والدوغوغائية، ومن الأمثلة ذات الدلالة في هذا السياق تلك المجموعة من المقالات التي نشرتها مجلة (التان مودرن) الفرنسية بأقلام عربية إلى جانب مجموعة أخرى كتبتها أقلام صهيونية، ولعل مقال (مكسيم رودنسون) الماركسي اليهودي الذي يؤيدنا في قضيتنا أفضل من جميع المقالات التي كتبها كتاب من العرب»(٢٨). فبعد ما يزيد على سبعة عشر عاماً من ذلك التحذير، وبعد الهزيمة المريرة سنة ١٩٦٧، وما تبع ذلك من نكسات ومآس، وبعد اتفاقيات كامب ديفيد وزيارة السادات للقدس والضلوع العلني للولايات المتحدة مع الصهيونية، أقول بعد ذلك كله تكون الصورة التي خرجنا بها من المؤتمر الثقافي غير مشجعة أو مطمئنة وهذا ما يدفعنا إلى البحث عن العلة.

لقد خلقت الثقافة الأميركية والامبريالية نوعين من الشخصيات في المجتمع العربي: الشخصية المنغلقة المنكفئة المصابة بصدمة رد الفعل والعداء لكل ما هو أجنبي، والشخصية المنخلعة الرافضة للماضي والحاضر، المتمثلة للحضارة الغربية بكل أبعادها وهمومها المستهترة بالقيم والعادات العربية . . وقد نشأ صراع بين الاتجاهين كان الخاسر فيه هو الوطن، كما ملئت الساحة العربية بالحساسيات الدينية والاقليمية والطائفية والعرقية والطبقية . . فأصبحت حياتنا كلها صراعاً وكأننا بذلك نؤكد أوصافهم لنا بأننا شعوب دموية لا تحسن إلا النزاع والقتال لأتفه الأسباب . . وخير دليل على ذلك ما يحدث على الأرض اللبنانية. لقد تحولنا عن أهدافنا السامية وقضايانا المصيرية الى أمور جانبية وهامشية وأصبحنا ننفذ بأيدينا وضد مصالحنا ما يرسم لنا ويخطط في الدوائر الاستعمارية، ومع ذلك يعلو صراخنا شاتمين مهددين للاستعمار . . ففي الروايات الأردنية الأربع عشرة التي قمت بدراستها، والعائدة الى السنوات الأخيرة، لم أجد ما يمكن أن أصفه، بمواجهة الغزو الثقافي، أو حتى الخطر الصهيوني، إلا بشكل باهت أو عابر هنا وهناك، مع أن الأردن أقرب البلاد العربية الى فلسطين، وأكثرها التحاماً بها سياسياً واجتماعياً وثقافياً واقتصادياً وديموغرافياً . . فكل هذه الروايات تقريباً تدور حول الاغتراب وأزمة الحرية وحياة الفقر التي يعيشها الإنسان على هذه الأرض الى جانب حديث الذكريات . . ولكن بعضها يتخذ وسائل الرواية الأجنبية الفنية بما فيها من غموض وإبهام وتداخل زماني ومكاني، مما يدفعني الى القول إن الغموض وتلك الوسائل الفنية المستعملة لم تكن لأسباب سياسية، كما يمكن أن يتبادر الى الذهن، ولكنها تندرج تحت ما يمكن أن أصفه بالانطباع الثقافي أو الانبهار بالنموذج الأوروبي، ذلك النموذج الذي يمكن أن يناسب البيئة الأجنبية لأنه جزء من تكوينها الثقافي والاجتماعي، ولكنه يظل غريباً علينا.

إن مواجهة الغزو الثقافي لا تتم إلا بوعي الذات، والثقة بالنفس، ودخول العصر الحديث بعزيمة وقوة وأمل . . لا تتم إلا بالارتباط

الواعي بالتراث . . لا تتم إلا بالارتباط العميق والمصيري بالتاريخ القومي لهذه الأمة والدفاع عنه أمام الرجعية ودعاة العصبيات الدينية والإقليمية والعرقية . . لا تتم إلا بمواجهة الذات بصراحة تامة، والالتزام بالموقف[٢٩] لتجاوز نواحي الضعف ومعالجة الأمراض المتراكمة . . . لا تتم إلا بالتعامل مع الواقع المتخلف للمجتمع العربي ومواجهة أدواته بجرأة وصراحة . . لا تتم إلا بتخليص المجتمع من مركبات النقص وعقد العجز .

فهل يمكن أن تكون هذه التصورات جزءاً من خطة قومية تتبناها الدول العربية أو المنظمات الثقافية في جامعة الدول العربية أواتحادات الكتّاب؟

**الهوامش**

(١) مالك بن نبي، مشكلة الثقافة ص٢٨ .
(٢) ابراهيم بدران، وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الأول، ص٣٩٦ .
(٣) أحمد الحوفي (أدب السياسة) ص٤٨٦ .
(٤) عن كتاب (طه الحاجري) بشار بن برد، ص٧ .
(٥) الطبري، تاريخ الأمم والملوك، جزء ٧ ص٣٩١ .
(٦) ديوان بشار، الجزء الأول، ص٣٨٩ .
(٧) ديوان بشار، الجزء الثالث، ص٢٠٧ .
(٨) ديوان أبي نواس، ص٦٨ .
(٩) ديوان ابي نواس، ص١٥٦ .
(١٠) ابن المعتز، البديع، ص١ .
(١١) ناصيف اليازجي، العرف الطيّب، ص٤٩٥ .
(١٢) عبدالكريم غرايبه، سورية في القرن التاسع عشر، ص١٨ .
(١٣) الحصري، حولية الثقافة العربية، و د. عبدالكريم غرايبه، سورية في القرن التاسع عشر ص١٦٣ .
(١٤) أنظر عبدالكريم الأشتر، مختاره من النثر العربي، ص٢٩-٣١ وتاريخ الجبرتي .
(١٥) ادوارد سعيد ـ الاستشراق ص٨، ١ .
(١٦) لويس عوض، المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي ص٤ .
(١٧) ادوارد سعيد ص٢١٦ .
(١٨) ابراهيم خليل ـ الاستشراف والتبشير ١٠٢/١٠٣ .
(١٩) سيجريد هونكه ـ فضل العرب على أوروبا ب/ج .
(٢٠) ادوارد سعيد، الاستشراق، ص٢٩٢ .
(٢١) السابق ص٢٩٣ .
(٢٢) (٢٢) انظر مالك بن نبي، إنتاج المستشرقين وأثره، ص٩ .
(٢٣) ادوارد سعيد، الاستشراق، ص٢٨٨ .
(٢٤) انظر المرجع السابق، ص٧٨، ٧٩ .
(٢٥) انظر البرت حوراني، الفكر العربي، ص٣٩٤ .
(٢٦) هاني الراهب. الآداب ٤، وكذلك حسين مروة وعمر دقاق في العدد ذاته .
(٢٧) الراهب، الآداب، ، ص٢٦ .
(٢٨) سهيل ادريس، الآداب، ع ١٩٦٨، ص١-٢ .
(٢٩) انظر رأي محمد عابد الجابري بالمثقفين العرب الرحل في كتابه (العقل العربي). ص٤٥ .

# الأدب الانساني ومواجهة الغزو الثقافي

د. محمود طرشونه - تونس -

نتساءل في البدء: لماذا توفق ثقافة ما في غزو غيرها من الثقافات؟ هناك عاملان اثنان لا ثالث لهما في نظري: الأوّل يتعلّق بطبيعة الثقافة الغازية والثاني بالثقافة المغزوة، وليست وسائل الاتصال الحديثة أساسية في هذه العملية، فهي مجرّد قنوات تيسر عملية الغزو وتزيد في انتشارها. فما كان لها أن تؤدي هذه الوظيفة لو لم تبث عبرها ثقافة متميّزة تخاطب العقل والذوق والوجدان في نفس الوقت أي تحوي قيماً إنسانية يتقبلها الإنسان مهما كان موطنه، وتقدم في شكل فنّي جذّاب لا يستطيع المستقبل له صموداً. هذا فيما يتعلق بالثقافة الغازية. فالفن شفيعها وسبيلها وعدتها وعتادها، به تغزو النفوس والعقول، وبه تقتحم الفضاءات وتدرك الغاية. أما طبيعة الثقافة المغزوة فهي أيضاً عامل أساسي في عمليّة الغزو. فالمرء يهفو إلى ما ينقصه. وكلّما كانت ثقافة قوم فقيرة، تمرّ بمرحلة ركود وانحطاط، كان غزوها أيسر، لأن أهلها لا يجدون فيها ما يشفي غليلهم إلى المعرفة والأصالة والعمق، فيلتجئون إلى غيرها من الثقافات، باحثين عمّا تفتقر إليه ثقافتهم من ثابت القيم وأصيل الفن، فينساقون إلى ما يعرض عليهم من متع أدبية ويغريهم بجاذبية الفن وسحر البيان، فيعجزون عن المقاومة مهما قوي فيهم الوازع القومي والغيرة الوطنية، وتتم عملية الاكتساح في هدوء عجيب، ولا يُتفطن إليها إلا بعد تجذرها وفوات الأوان. وما كان الاكتساح متيسراً لو وجد المرء في ثقافته ما تهفو إليه نفسه من متعة فنية وقيم إنسانية. لذا يمكن أن نتساءل عن مقومات هذا الأدب الانساني الذي من شأنه أن يجنبنا الاستسلام إلى الغزو ويحول ثقافتنا بدورها إلى ثقافة ذات إشعاع عالمي. وحتى لا يكون تحليلنا نظرياً صرفاً رأينا أن نبحث في الأدب التونسي عن نماذج يمكن أن تتوفر فيها بعض تلك المقومات. ولا شك أن الأدب العربي يزخر بمثل هذه النماذج التي من شأنها أن تجعل الثقافة العربية متصدية للغزو الثقافي وقادرة على الإشعاع.

فما الذي يجعل بعض المؤلفات ذات شهرة عالمية، تغزو غيرها وتبقى مدى الدهر غير ما تحويه من فن ومن قيّم إنسانية خالدة يتفاعل معها الإنسان مهما كان جنسه ويتأثر بها مهما كان موطنه؟ لكن هل توجد قيم ثابتة لا تنال منها الملّة والنحلة ولا تنقلب إلى ضدّها بفعل المذاهب والأهواء والعوامل؟ ذلك شأن الفن الأصيل الراقي، يتناول نظاماً في التفكير والسلوك والحياة ويكسوه حلّة فاخرة من جماله وجلاله، ويعيده إلى الانسانية في صورة الحقيقة الثابتة التي لا تقبل الطعن ولا الشك ولا التجريح. لكن الشك ذاته قيمة إنسانية، إنه يعصف بالنفس البشرية، فيولّد فيها قلقاً يحث دوماً على السؤال والإلحاح فيه وعلى المراجعة المتجددة والدائمة لمنزلة الانسان في الكون والطبيعة وحظّه من الإرادة والمسؤولية، ومن الحرية والعدالة. فيتكرر السؤال الأبدي الأزلي عبر الفنون والعصور: من أنا؟ ما الوجود وما العدم؟ ما الموت وما الحبّ؟ ما الحرية وما حدود القدرة البشرية؟ ما معنى الحياة إذا كان الموت بالمرصاد؟ كيف الوصول إلى تحقيق الذات في عالم تتصارع فيه قوى الخير وقوى الشر، ويسحق فيه الضعيف والمغلوب على أمره، ويسيطر فيه من يمتلك أكثر من غيره وسائل القمع والردع والدمار؟

إلا أن الأدب الراقي لم يعد يقتصر على معالجة مثل هذه القضايا الانسانية الكبرى. وذلك لأن القيم ذاتها في تطور مستمر. فقد يحدث ما يبوء بعضها في عصر من العصور مكانة في أعلى الدرجات، مزحزحاً ما كان يعتقد أنه أثبت القيم وأسماها. ففي عصرنا الحاضر مثلاً تحوّل الاهتمام عند الكثير من أهل الفكر والأدب والفنّ من القضايا الكونية والجوهرية إلى مشاغل حياتية صارت لا تقل قيمة عن حيرة النفس ومآل الروح وأصل الكون والكائنات. فقد صار الانسان اليوم يستقطب الاهتمام بسبل معاشه وهمومه اليومية وعلاقاته الاجتماعية

وصراعه من أجل البقاء رغم قسوة الطبيعة والجفاف والتصحر، وجشع المستغِلّ، والمحتكِر، وأنانية المتحكمين في مصادر الثروة ووسائل الانتاج في العالم، فهذا الانسان الذي يصارع الأقدار ويروم العيش حرّاً كريماً، في مأمن من غوائل الدهر، هو الذي صار محلّ عناية الأدباء والفنانين. فتحولت القيم الانسانية من علاقة الانسان بالغيب إلى علاقته بأخيه الانسان وبمحيطه وحاضره ومستقبله. وقد ساهم في تحويل الأنظار إلى هذه الوجهة عباقرة إنسانيون اكتشفوا قيمة الوجود الانساني وأهمية العوامل المادية في حياة البشر ودور مناطق اللاوعي في وجدانه وسلوكه. وتخيّلاته.

وصار التركيز على هذه المعاني المستوحاة من الواقع المعيش ذي البعد الانساني الثابت من مقومات الأدب الانساني الذي لا يكون كذلك إلا إذا توفر فيه إلى جانب ما ذكرنا الابداع الفني الراقي. وبذلك تتضافر أربعة عناصر هامة فتنشيء أدباً كونياً ذا إشعاع عالمي وهي:

- إستلهام الذات.
- الانطلاق من قضايا المحيط الذي يعيش فيه الأديب.
- البعد الانساني.
- القيمة الفنية.

فهذه العوامل متضافرةً هي التي تخلق أدباً أصيلاً قوي الابداع والقصد من الأصالة في هذا المجال ليس إلا الطرافة والابتكار والاهتداء إلى معان شعرية ومواقف وشخصيات قصصية متميّزة. أما قوة الابداع فإنها دليل على قدرة الأديب على التصرف في مادته وتركيز إنتاجه على مضامين ثرية وخصبة يمكن أن تكون مستوحاة من واقعه أو من واقع الانسان عامة ووجدانه ومنزلته في الكون، والقضايا المحيرة لوجوده وكيانه، فكلّ هذه المعاني تلقى صدى طيّباً في بلاد المنتج وخارج بلاده ويجد فيها العديد من الناس أنفسهم وقضاياهم وأحلامهم وأشجانهم فيتقبلونها ويتبنونها. ومن هذه العوامل أيضاً طرافة الأشكال الأدبية وتلاؤمها مع المضامين المعبرة عنها. فكلّما خرج المبدع عن الطرق المعبدة وحاول الابتكار والتفنن في بناء نصوصه الشعرية أو النثرية كان إشعاعه أعمق وأوسع. وقد يُفصل الفنّ حسب بعض المقاييس على طرافة المضامين والمواقف خاصة في الأدب الذي تتميز وظيفته عن غيره من الوسائل الاعلامية والدلالية بمقدار أدبيته وعمق صدقه الفنيّ وخلوّه من التصنع والتكلف والشعوذة اللفظية والألعاب البهلوانية الأسلوبية فهذه أشياء قد تبهر بعض القراء في ظروف معيّنة لكن ليس لها تغلغل دائم في النفوس. وقديماً كان العرب يميّزون بين الطبع والصنعة، فيميلون إلى الشعر المطبوع لكنهم لا يستنكفون من التحكيك والتنقيح والتهذيب والابتكار بل يحثون عليها الشعراء.

وقد تضخم تراث الإنسانية من عصر إلى آخر بآثار عمرانية ومؤلفات أدبية وموسيقية وتشكيلية رائعة تفاعل معها الانسان قديماً وحديثاً لاحتوائها قيماً جمالية وإنسانية خالدة، وساهم عمالقة الفكر الانساني في بناء ذلك الصرح الكبير الذي لا تؤثر فيه الظروف والمذاهب مهما كان حظها من الحداثة والتجرّد. ذلك لأنه صرح متين البنيان، ثابت الأركان، متناسق الأشكال، عماده الانسان، وقوامه النفس البشرية في مختلف أطوارها وانفعالاتها وأحلامها وتخيّلاتها.

وإن الأمثلة الدالة على مثل هذه الصروح الشامخة عديدة لا يتسنى حصرها إلا لمنظمات دولية تقوم بعمل طويل النفس يعتمد الكشف والاحصاء والتقييم لكامل الآثار العالمية، وانتقاء نماذج منها ممثلة لحضارات متعاقبة جعلت غايتها الانسان قديماً وحديثاً. ويمكن أن نذكر على سبيل المثال بعض النماذج الدالة على وجود مثل هذه الآثار الخالدة مثل الكتب السماوية الثلاثة: التوراة والإنجيل والقرآن. ففيها من الحكمة الأزلية والعمق الانساني ما يجعلها باقية في وجدان البشر وضمائرهم مدى الدهور رغم اختلاف الأديان والعداء القائم بين المنتمين لكلّ منها، بل إن القيم التي تضمنتها تلك الكتب قد تؤثر حتى في غير المتدينين بعد تجريدها من الاشارات الظرفية ومجادلتها لخصوم الأنبياء وبصفة عامة من كلّ معاني الترغيب والترهيب.

ويمكن من جهة أخرى أن نعتبر الفلسفة الاغريقية وامتدادها في التفكير الاسلامي قديماً والتفكير الفلسفي حديثاً من تلك الآثار الباقية التي تواصل إشعاعها بعمق عبر العصور. فمن يعالج اليوم قضية فلسفية ما بدون أن يعرج تصريحاً أو تلميحاً إلى أرسطو وأفلاطون؟ ومن ينكر فضل ابن رشد وابن سينا والفارابي في تاريخ التفكير الإنساني؟ لكن من المفكرين من غيّروا بتفكيرهم وجه الانسانية ووجهة التاريخ، وكانت ثمرة تأملاتهم في قضايا الانسان منعرجاً بنّاء في مسيرة الانسان، وأهم هؤلاء اثنان أحدهما فكّر في معاش الانسان ودوره في التحولات الاجتماعية وهو كارل ماركس والثاني تأمل في باطن الانسان ولاوعيه وأحلامه وعقده وهو فرويد. فكلّ من هذين العملاقين قد أدخل الانسانية قاطبة طور الحداثة من الباب الكبير، وأحدث ثورة فكرية هائلة لا تقل أهمية عن الثورة التي أحدثها تفكير كنفوشيوس (Canfucius) في الحضارة الصينية في القرن السادس قبل المسيح أو محمد في الحضارة العربية برسالته الجامعة بين الدين والدنيا.

وفي تاريخ الأدب علامات مضيئة تعتبر اليوم من تراث

الانسانية لاحتوائها مجموعة هامة من القيم الخالدة، وصوراً من الخيال البشري في توقه إلى التجاوز والابتكار من ذلك الملاحم القديمة وبالخصوص الالياذة والأوديسة للشاعر اليوناني هوميروس والملحمة العراقية القديمة قلقامش والشاهنامه الفارسية للشاعر الفردوسي. وكلّها صروح أدبية كبيرة تمجد الانسان وقدرته على الصراع والصمود في وجه الطغيان والانتصار عليه. وقد سجل تراث الانسانية صنفاً آخر من المؤلفات التي احتوت مجموعة من القيم الانسانية الخالدة مثل كتاب «كليلة ودمنة» الذي حفظ حكمة الهند في قصص على ألسنة الحيوان مرّ عبر اللغة العربية إلى جلّ لغات العالم فهو يعَدُّ بحق مثالاً للأدب العالمي الذي يجد فيه كلّ شعب ضالته. ومن جهة أخرى يمكن أن نعتبر كتاب «ألف ليلة وليلة» من هذا القبيل إذ تجمّعت فيه روافد من حضارات عديدة فانطلق الرواة من نواة هندية بسيطة نقلت إلى الفارسية ثم نسج العرب حولها حكايات، في بغداد ومصر استطرفها المترجمون والباحثون في الشرق والغرب فنقلوها إلى لغاتهم وبحثوا في أصولها ومدلولاتها وحاكوها ووظفوها في مسرحهم وموسيقاهم وشعرهم ورواياتهم وحتى في السينما والأوبرا وقصص الأطفال وغيرها.

ثم تعددت الآثار القصصية التي تبنتها الانسانية جمعاء لما وجدت فيها من قيم أصيلة وفن جيد تجاوز إبداعه ما عُرف من قبل بفضل تيارات فكرية واجتماعية جديدة. فلمع العديد من أسماء الروائيين مثل بلزاك وتولستوي ودستويفسكي وجويس وفولكنر وغيرهم وصارت مؤلفاتهم متداولة في كل اللغات يتفاعل معها الناس مهما كانت أجناسهم ولغاتهم إذ الفن لغة لا تعرف الحدود الجغرافية ولا السياسية. فالآثار القوية تفرض نفسها على الجميع وإن كانت مستوحاة من واقع مخصوص مثل مسرح شكسبير ومسرح برخت فإنهما ظهرا في عصرين مختلفين وبيئتين مختلفتين ومع ذلك فقد تبنّتهما الانسانية لأن الفن كان شفيعهما الى الخلود، كما كان شفيعاً للعديد من الشعراء قديما وحديثا أمثال عمر الخيام وناظم حكمت وبابلو نيرودا ولوركا والسيّاب. فهؤلاء جميعاً قد انطلقوا من انفعالاتهم الذاتية المتجذرة في محيطهم الاجتماعي الخاص، متخذين مواقف واعية من قضايا العصر، غايتها رفعة الانسان وتقدمه. فنتج عن كل ذلك فن مبتكر تأثرت به ثقافات عديدة إذ وجدت فيه قيماً إنسانية تتجاوز حدود البلدان التي ظهر فيها ذلك الشعر.

ولعل جائزة نوبل قد أحدثت مبدئياً لترصد مثل هذه القمم العالمية لكنّها حولت عن وجهتها الأصلية وأقحمت في أحكامها وتقييمها اعتبارات سياسية أضعفت مصداقيتها، فغلب عليها تجاهل مبدعي العالم الثالث والانحياز إلى من يتفق وتوجهات أعضاء لجانها، فلم يعد من الممكن الثقة في نتائجها للبحث عن عمالقة يمكن اعتبار مؤلفاتهم من تراث الانسانية. إنما التاريخ وحده هو الكفيل بغربلة الآثار وتبني الانسانية لها مثلما فعل بالنسبة إلى العديد من أصحاب السمفونيات كبيتهوفن وموزار وهيدن وكورساكوف وغيرهم، والرسامين من أمثال ليونار دا فنشي وميكال أنج وبيكاسو وغويا وحتى الآثار التاريخية كالأهرام بمصر وقصر الحمراء بالأندلس وسور الصين ومدينة البندقية وآثار قرطاج وتاج محل وبصفة عامة كل المعالم التي تبنتها منظمة اليونسكو واعتبرتها من تراث الانسانية الذي يتحتم تعهده والتعريف به.

* * *

أحببت أن أعرض هذا القسم النظري العام حتى يتسنى لنا إستصفاء مؤلفات تنطبق عليها بعض هذه المواصفات قصد ترشيحها إلى تبوُّؤ منزلة عالمية والعمل على التعريف بها وإخراجها من حدودها الوطنية التي فرضتها عليها ظروف حضارية وإقتصادية مختلفة بعضها يتعلق بالأفكار المسبقة التي لا يولي أصحابها أهمية إلا لمن يندرج في محيطهم الثقافي الضيّق ويوافق نزعاتهم السياسية والايديولوجية، وبعضها الآخر يتعلق بضعف إمكانيات النشر والتوزيع والترجمة والتعريف.

وإني أزعم أن الثقافة التونسية ـ بصفتها جزءاً من الثقافة العربية ـ أفرزت عمالقة بعضهم حظي باعتراف عالمي مثل العلامة ابن خلدون والبعض الآخر ثبتت مكانته في المستوى القومي مثل الشاعر أبي القاسم الشابي وآخرون كرّس البحث الجامعي منزلتهم في حدود الوطن كمرحلة لانتشار قيمهم على الصعيد القومي ثم العالمي ومنهم الأديب محمود المسعدي. إلا أن الحركة الفكرية والأدبية في الوقت الحاضر بصدد بلورة طاقات أخرى بدأت في العطاء الجاد ولا يزال إنتاجها متواصلاً ولذا يصعب استصفاء أعلام في هذه المنزلة من الآن، لكن يمكن الانطلاق من بعض القيم الانسانية في إنتاج مجموعات منهم تمكّن من التكهن بما سيؤول إليه هذا الغليان الخلّاق من بذور طيبة.

وقد ذكرنا ابن خلدون رغم أنه ليس من أهل العصر الحديث لأننا اعتبرناه مثالاً للفكر الخلاق الرافض للأنماط المعرفية السابقة والمعاصرة له، والمجتهد في ابتكار نظام فكري طريف اعتبر إكتشافاً بهر الناس ولا يزال إذ غاص بعمق في حقيقة العمران البشري وأركانه إنطلاقاً من تعريف جديد لمفهوم التاريخ، فاعتبر بهذا التعريف وبتطبيقه واضع علم الاجتماع وصارت مقدمته موضوع المئات من الكتب والدراسات في العالم بأسره وفي مختلف اللغات.

وفي مجال الشعر عاش في الثلث الأول من هذا القرن شاب مرهف الحس، عميق الوعي بحرية الانسان والصمود في وجه من سماهم «بطغاة العالم» غذت شاعريته صورُ واحات الجنوب التونسي وغابات الشمال، وشدائد صقلت موهبته الشعرية، وروافد تراثية ورومنسية ثقّفت إنشائيته ودفعته إلى التعبير عن أعماق الذات البشرية في تفالعها مع الطبيعة والمحيط الاجتماعي. لقد تجاوز إبداع الشابي حدود الذات والوطن إلى الغوص في باطن النفس وعميق الوجدان أو مناجاة الكون في حالات شعرية متقلبة بين القنوط والأمل، والنشوة العارمة والحزن الكبير، فأدى في هيكل الحب صلوات تمجده وتجعل منه أسمى القيم الانسانية في الوجود. وقد ظهر ابو القاسم الشابي في عصر هبّت فيه ريح النهضة والاصلاح في المشرق العربي، ووفدت فيه على تونس روائع الأدب الرومنسي، ونتاج الأدب المهجري الساعي إلى تجديد القوالب الشعرية وتنويع مصادر الالهام، فانصهرت كل تلك الروافد في قلب الشاعر أولاً ثم إنعكست في إبداعه الشعري، فأفرزت ديواناً يزخر بالمعاني السامية والعواطف الجامحة التي - وإن بالغ الشاعر في تهويل جانب الحزن فيها - فإنها تقوم أحسن دليل علب ما انتاب الشباب التونسي من حيرة وقلق بين الحربين. لقد فجّر الحبّ في فؤاده أكواناً وشموساً ونجوماً وربيعاً، ورياضاً وطيوراً، فجر في صدره قصوراً وغيوماً و«حياة شعرية» هي في نظره من «حياة أهل الخلود» كما يقول في قصيدة «صلوات في هيكل الحب» وإنه لمن النادر أن نجد شاعراً أراد الحياة كما أرادها أبو القاسم، وغنّى لها كما غنّى فكان دوماً يرفض بقوة حياة الخذلان والهوان التي فرضها الاستعمار على شعبه ويصيح فيه بأعلى صوته:

| | |
|---|---|
| ومن لم يعانقه شوق الحياة | تبخر في جوها واندثر |
| فويل لمن لم تشقه الحياة | من صفعة العدم المنتصر |
| كذلك قالت لي الكائنات | وحدّثني روحها المستتر |

وازداد هذا الشوق رسوخاً في نفسه في «نشيد الجبار» في أبيات صارت من الحكم المتداولة بين الناس لشدة ما فيها من صدق اللهجة وقوة العزيمة والتعبير:

| | |
|---|---|
| سأعيش رغم الداء والأعداء | كالنسر فوق القمة الشماء |
| أرنو الى الشمس المضيئة هازئاً | بالسحب والأمطار والأنواء |
| لا أرمق الظل الكئيب ولا أرى | ما في قرار الهوة السوداء |

وفي نفس الفترة تقريباً، وعلى وجه التحديد في نهاية الثلاثينات وبداية الأربعينات ألف الأستاذ محمود المسعدي مجموعة من الروايات التي تندرج في نفس الاطار إذ تمجّد هي أيضاً الارادة الانسانية والفعل الانساني، وتتوق شخصياتها إلى التجاوز والخلق لا تبالي بما ينتصب في طريقها من عقبات إذ كانت غايتها الخلود والاطلاق عبر الفعل وقوة الشكيمة. وإن مؤلفات المسعدي الابداعية ليست عديدة، فهي لا تتجاوز الثلاثة (حدث أبو هريرة قال. . . . - السد - مولد النسيان) ومع ذلك فهي تعتبر علامة هامة في تاريخ الأدب العربي الحديث لما فيها من أبعاد إنسانية ثابتة. ولعلّ تحليل أهم الأحداث كفيل بإعطاء صورة واضحة عمّا تزخر به من قيم إنسانية أصيلة.

«فحدث أبو هريرة قال. . » ينتمي إلى الأدب القصصي ويعتبر في نفس الوقت امتداداً للقصص العربي القديم وإحياءً وتجديداً له. وإن كامل الأحداث تدور في فَلك شخصية رئيسية اختار لها المؤلف اسم صحابي شهير ومحدث من الثقات. لكن الشخصية القصصية تختلف تمام الاختلاف عن الشخصية التاريخية وربما كانت نقيضها. فأبو هريرة في كتاب المسعدي إنسان قلق متمرد لا يستقر على حال، أخرجه صديق له من جموده وتقليده فاكتشف الحس واللذة، فكان البعث الأول. ثم أغرق فيهما إلى حد الملل فوضع ريحانة رغم أنها وهبته من المتعة ألواناً، فطلب الغيبة لكنه لم يدركها إذا وقع من جديد في شراك الجسد وعوض أن يجد في الراهبة ظلمة الهذلية دليلاً يرشده إلى عالم الغيب والايمان، أدخلها عالم المتعة «والدير يحسبنا نتعبد ونبتهل وإنما كنّا في الشيطان» (ص١٤٠) ثم جرّب الحياة مع الجماعة فعلمها الارادة وبكر السبيل وحياة الخصب والرخاء لكنه ما إن تخلى عنها حتى انخذلت وعادت إلى تطاحنها، فخاب أمله وطلب المطلق وظنّ أنه بلغ غايته وأدرك لغز الحياة والموت وما وراء الموت. فكان البعث الآخر.

تلك أهم أحداث القصة نختزلها ونرتبها الترتيب المنطقي أي الزمني المخالف لترتيب اللوحات أو الروايات في الكتاب. وتصرّف الكاتب في الزمان وحتى في المكان هو الذي يكسب هذا الأثر حداثة ما كانت الأحاديث والأخبار التي تقوم القصة على أشكالها لتعرف شيئاً منها.

أما كتاب «السد» فقد اعتمد شكل المسرحية إطاراً لأحداثه مع حفاظه على صور ومفاهيم وألفاظ مستقاة من التراث العربي والاسلامي ذلك لأن غيلان شخصية مأساوية قوية قد يكون الاطار المسرحي أنسب للتعبير عن طموحاتها وآرائها، فأهم الأحداث تقوم على رغبة غيلان في بناء سدّ يحبس الماء الضائع في أرض ظمأى تعاني القحط والجفاف ويمتنع أهلها عن الاعتراض على موانع الإلاهة صاهبّاء وهواتف أنبيائها فتمرد غيلان على تلك القوى الغيبية ولم يثنه إيمان ميمونة ورضاها بالمقدّر. فنجح في التصدي للعراقيل وبنى سده رغم كل الصعاب، لكن سرعان ما هبّت عواصف هوجاء وغضبت الطبيعة وانهد السد وسقط

أنقاضاً. وكانت ميارى قد شدت أزره عندما خذله عمّاله ودفعته إلى المثابرة على الجهد، فظهرت، طيفاً خيالاً وبعثت في نفسه أملاً متجدداً وعزيمة وأرشدته إلى نور في الغاب منير، فقالا في صوت واحد: «لَنَعْلُوَنَّ برأسينا ولنفتحن لهم في السماء باباً». وبذلك قضي على إرادة غيلان بالفشل، لكن ذلك لم يمنعه من التفكير في تجديد التجربة لأنه يعتقد أن الفضل كل الفضل في الفعل والعزم.

ويتضح من هذا التحليل الموجز لأهم الأحداث أن هذا الكتاب ينتمي إلى جنس المسرح الذهني الذي يهدف إلى تبليغ أطروحة فكرية في شكل فنّي. وقد أثارت المسرحية لما نشرت لأول مرّة سنة ١٩٥٥نقاشاً حادّاً في الساحة الأدبية أذْكاهُ المرحوم طه حسين بقوله: «وحسبك أني قرأتها مرّتين ثم احتجت إلى أن أعيد النظر فيها قبل أن أملي هذا الحديث. وهي بأدب الجدّ العسير أشبه منها بشيء آخر». لكن بقية الفصل الذي خصّصه لها دلت على فهم عميق لمختلف أبعادها خاصة عندما ربطها بالتيار الوجودي القائم على الحرية والارادة والمسؤولية، ونزّلها في إطار وجودية إسلامية عميقة الجذور في التراث العربي الاسلامي.

ولا يقل مدين في «مولد النسيان» عزيمة عن غيلان فهو أيضاً أراد تجاوز حدود الذات الانسانية بإرادته الخلود. فقد ساءه أن يرى النّاس يجدّون ويسعون فيهيئون الطعام للدود والفناء، وأزعجه أن يتداوى الناس بالأوهام والغيبيات، فبنى مارستاناً يعالج فيه المرضى ويصدهم عن الاستعانة بسحر رنجهاد سادنة عين سلهون، وأحب أن يركب عقاراً يعيش أبداً من يتناول منه ولما مات له أول ميّت إنتابه الشك في قدرة أدويته في القضاء على ما يسمّيه أبو العتاهية بـ «هادم اللذات» وفكر في الاستعانة بدوره بسحر رنجهاد. فأدخلته الغاب ورافقته إلى عين سلهوى وأرته كيف يعاني الأموات من ذكرى أجسادها، وعلّمته أن يطهر من الزمان دواءه لأن الزمان الذي يجعل الروح تحنّ إلى الجسد حتى بعد الموت. وكان أول من تناول الدواء الذي ركّبه. فظن أنه أدرك الخلود. ساعة. لكن جسمه انهار وتعفن في لحظات. وبذلك فشل هو أيضاً في نيل الخلود. إلا أن ليلى التي كانت تعترض على تجاربه قد أصابتها بعد موته عدوى الارادة، فكانت نهاية مدين بداية لها. وهكذا تتجدد عبر ليلى التجربة الانسانية وتبقي على الأمل في نيل المراد.

إن بعض من اطلع على هذا الأدب اعتبره أدب الهزيمة تتوج التمرد وتفلّ العزائم. ولو صح هذا الفهم لما كان لأدب المسعدي قيمة فكرية تذكر إذ لا يعقل أن يدعو الفن الرفيع إلى اليأس والتشاؤم ويبقى مع ذلك إشعاعه وبعده الانساني لكن تحليل الجوانب الفنية كفيل بمعرفة غاياته على حقيقتها.

* * *

لقد ركزنا الاهتمام على هؤلاء الاعلام الثلاثة ابن خلدون والشابي والمسعدي لأن إنتاجهم يمثل حلقات منتهية أو تكاد إذ الثالث لا يزال على قيد الحياة لكنه انقطع عن الابداع بسبب مشاغل سياسية ومهام حكومية وبرلمانية، ومؤلفات الشابي والمسعدي ظهرت قبل الاستقلال(١٩٥٠)الذي يمثل منعرجاً هاماً في الحياة الوطنية غيَّر وجهة الأدب والفكر. فبدون أن يخرج الابداع عن القيم الانسانية فإن وجهته تحولت من منزلة الانسان في الكون إلى منزلته في المجتمع. وبذلك تحوّل التركيز من حيرة النفس البشرية إزاء الوجود والحياة والموت إلى ضغط إلهام المشاكل القائمة في البيئة والمجتمع. وهذا لا يقل أهمية في نظرنا عن القضايا الفلسفية العامة التي حيّرت الجيل السابق. فالعصر صار عصر الصراع من أجل تحقيق الذات وإثبات الهوية والخروج من التخلف، وعصر المطالبة بالحرية والعدالة الاجتماعية في توزيع الثروات الوطنية وحتى العالمية.

والواقع أن هذه القضايا ليست وليدة ما بعد الاستقلال. فقد تفطن إلى أهميتها رجل معاصر للشابي حصر اهتمامه في قضيتين حضاريتين: الشغل والمرأة. فقد لاحظ الطاهر الحداد (١٩٠١ ـ ١٩٣٥)أن العمال التونسيين مستغَلّون من قبل الأجانب، فعمل صحبة الزعيم النقابي محمد علي الحامي على إنصافهم وتأسيس تعاونيات عمّالية وعلى فصل النقابات التونسية عن النقابات الفرنسية. وبذلك جمع بين الفكر والعمل وخلّد ملحمة العمّال وتوقهم إلى الحرية في كتاب لا يزال شاهداً على مرحلة هامة من تاريخ تونس الحديث. أما كتابه الثاني فقد انتقد بواسطته وضعية المرأة العربية في عصره ودعا إلى تحريرها من ربقة التقاليد البالية متحدياً شيوخ الزيتونة الذين تخرج عليهم. فحقدوا على جرأته وجردوه من لقبه العلمي وأجبروه على السكوت سنين طويلة إلى وفاته في سن مبكرة (٣٤سنة) شأنه في ذلك شأن الشابي الذي توفي قبله بسنة واحدة صغير السن أيضاً (٢٦سنة).

لكن ثمار هذا وذاك أتت أكلها بعد الاستقلال إذ استؤنفت تجربة الحداد التعاضدية ونشأت منذ الأربعينات حركة نقابية وطنية ونص دستور البلاد على المساواة بين الرجل والمرأة في كامل الحقوق (الفصل السادس).

وفي هذا الجو الجديد الذي تسوده رغبة قويّة في البناء وإثبات الهوية ظهرت مجموعات من الأدباء الذين انطلقوا من الواقع وعبّروا عن بعض القيم الأساسية باحثين عن أنماط أدبية ومسرحية طريقة يستلهم بعضها التراث قصد التجذر في حضارة

عريقة ويستفيد من الروافد الأجنبية لكنها تحاول في الآن نفسه أن تتجاوز كل مخزوناتها الثقافية لابتكار أشكال تعبيرية متميزة.

ولعل أهم هذه القيم في إنتاجنا الحديث ما يتعلق بالعدالة الاجتماعية وقد عبّر عنها كتّاب وشعراء ذوو قناعات إشتراكية وطموحات تنزع إلى المساواة بين الجميع نذكر منهم على سبيل المثال منوّر صمادح والميداني بن صالح وصالح القرمادي في بعض قصائدهم وعبدالقادر بن الشيخ في روايته «ونصيبي من الأفق» فهؤلاء جميعاً قد صوروا ـ كل حسب أسلوبه الشخصي ـ ما في المجتمع من تفاوت طبقي وتوق إلى حياة كريمة في مأمن من غوائل الفقر والجهل والمرض. لقد ظهر العمّال الزراعيون والنازحون والبؤساء في أدب هؤلاء في صورة الفئات الضعيفة المحتاجة إلى من يبلّغ صوتها ويلفت الانتباه إلى أوضاعها. ولَم تَكْتَسِ هذه الآثار صبغة خطابية شَعْبَويّة تثير الحماس أو الشفقة أو تقوم بالدعاية الرخيصة إلى مذهب سياسي معين بل حاول أصحابها أن يوظفوا الفن الشعري أو الروائي للتعبير عن تلك الطموحات المشروعة.

وإن هذا كلّه لشديد الصلة بقيمة حديثة صارت لشمولها شعوب العالم الثالث بأسرها إنسانية وهي الصراع من أجل الخروج من التخلف. وقد تشكل هذا الصراع في صور مختلفة كالثورة على الجمود والتقاليد والبيروقراطية والدعوة إلى البناء الحضاري المتين. ومعان كهذه ما كانت وحدها كافية لإعطاء قيمة للمؤلفات الحاملة لها لو لم يكسُها الفنّ حلة جمالية وبالخصوص في روايات مصطفى الفارسي الحائز على جائزة لوتس والبشير خرّيف ومحمد رشاد الحمزاوي والهادي بن صالح وعبدالمجيد عطيّة وفي أقاصيص الطاهر قيقة وعروسية النالوتي وأحمد ممو. وإن ضيق المجال لا يسمح بتحليل آثار كل هؤلاء الكتّاب لاستخراج ما في أدبهم من قيم حضارية لكن نكتفي بالاشارة إلى روح التغيير التي تدفعهم جميعاً إلى تصوير شخصيات ومواقف يفهم منها الاهتمام بقضايا العصر والتقدم في بلاد فتّية رافضة للأوضاع المتردية التي توارثتها الأجيال السابقة.

ولا شك أن نفس الدوافع هي التي تكيّف إنشاء العديد من الكتّاب التونسيين الآخرين المتمسكين بقيم أخرى إنسانية في جوهرها لكنها تكتسي طوراً ظرفية وإقليمية بحسب المناطق التي تعالج فيها. فالحرية بجميع أشكالها محور هام للعديد من المؤلفات إذ تحوّل الكتاب التونسيون من المطالبة بالاستقلال السياسي إلى المطالبة بالحريات الفردية وبالخصوص حريّة التعبير والتفكير. وقد لاحظ بعضهم أن الحركات الثورية تبدأ جماعية واضحة المرامي ثم يتقلص نفوذ الجماعة وتتجمع السلطة لدى مجموعة محدودة من الأفراد إلى أن تبلغ درجة الحكم المطلق.

ذلك ما لاحظه عزالدين المدني في العديد من ثورات العالم الثالث وعبّر عنه في مجموعة من المسرحيات القيّمة مثل «ثورة صاحب الحمار» (١٩٧١) و«ديوان الزنج» (١٩٧٣) و«الحلاج» (١٩٧٣) و«الغفران» (١٩٧٧) و«مولاي السلطان الحسن الحفصي» (١٩٧٧)، كما عبّر عنها في مجموعاته القصصية «خرافات» و«من حكايات هذا الزمان» وفي قصة «العدوان». لقد ظهر الكاتب في جميع هذه المؤلفات شديد التعلق بقيمة الحرية التي قرنها دوماً بمفهوم الثورة لكن بمنظار نقدي يغربل زائف الثورات ويقسو على أهل الردة من ذوي المطامح الفردية. وقد تميّزت مسيرة هذا الكاتب الأدبية بالبحث الدائم عن أشكال تعبيرية طريفة تنطلق من التراث لتوظيف مادته التاريخية وأشكاله الفنية لكن تتجاوزه بحركة «تجريبية» لا تطمئن إلى يسير الحلول وجاهز القوالب.

وفي نفس الوقت إتجهت مهجة مجموعة من الشعراء الشبان إلى وجه آخر من وجوه قضية الحرية في الوطن العربي، فساءهم ما يعانيه الشعب الفلسطيني من اضطهاد، وآلمهم أن تغتصب حقوقه بأبشع الصور بينما الضمير العالمي لا يبالي بهذا الانتهاك المفضوح للحرية والضمير العربي عاجز عن تصور أقوم السبل لوضع حد لهذه المظلمة والتعبير عن نقمتهم على من يتعهدها بالصمت أو الشقاق أو اللامبالاة. لكن العديد من القصائد لا يزال قائماً على شعارات بدل الايحاء بما يحير الوجدان من هموم. ولما كان أولئك الشعراء الشبان في بداية الطريق فنحن ننتظر أن يتمخّض غليانهم عن أعلام أفذاذ يضاف عطاؤهم إلى الرواد ويثرون الأدب العربي بل العالمي بشهادة قيّمة عن جرح فلسطين النازف....

ومما يبعث على التفاؤل أن نفس هذا الشعر لا يخلو من نفحات وجدانية تستلهم الذات وتندرج ضمن أهم القيم الانسانية القائمة على تأملات باطنية تتميّز بالحيرة والقلق. ونحن في بعض الأحيان لا ندرك سبب كلّ ذلك التهويم والغموض في الأحاسيس والانفعالات باستثناء التعبير عن عاطفة الحب التي لا تزال من أهم القيم الانسانية على الاطلاق.

ويزداد الأمر غموضاً عندما يلتجىء بعض الشعراء إلى تصورات لا تمت إلى واقع الصراع بصلة بل يمكن ربطها ببعض النفحات الصوفية التي التجأ إليها العبّاد قديماً هروباً إلى الله من زحمة هموم الدنيا. وربما أمكن ربط هذا اللجوء إلى الغيب بنهايات مؤلفات المسعدي التي يقع فيها تصعيد الارادة نحو السماء اثر خيبة الأبطال في الأرض. فابتهالات محمد الغزي في ديوانه «كتاب الماء كتاب الجمر» ومنصف الوهايبي في «ألواح» قد لا تفهم على حقيقتها إلا إذا أدرجناها في هذا الاطار القاتم الذي يدفع الشباب إلى البحث عن آفاق جديدة قديمة إثر صدمة مرارة الواقع واليأس من تغييره. وإذا ما نظرنا إلى هذه التجربة بهذا

المنظار الانساني أمكن تفهم تلك المسيرة الروحية واعتبارها شهادة على محطة روحية لجأ إليها بعض الشبان ببلادنا كما لجأ بعض شبّان أوربا إلى حلول من صنف آخر كتعاطي المخدرات والحرية الجنسية المفرطة والتهمّش وأصناف من الموسيقى ومذاهب دينية شرقية الأصول والسياحة خارج حدود مجتمعات الاستهلاك.

●●●

لقد أجبرنا إطار البحث على اختزال بعض التجارب رغم أهميّتها حين أطنبنا نسبياً في التجارب المنتهية، وذلك لأن أدب المنتجين الأحياء لا يزال متواصلاً ولا يمكن أن نصدر حوله أحكاماً نهائية إلا عندما يكتمل. عند ذلك يمكن أن يستصفي التحليل المتعمق قيماً هامة تساهم بها الثقافة التونسية في تراث الانسانية. بها وبمثيلاتها في سائر الأدب العربي يمكن لنا التصدي للغزو الثقافي الجارف.

# الوعي الاجتماعي العربي والغزو الثقافي

محمد سعيد مضيه - الأردن -

## ١ - الوظيفة الاجتماعية للثقافة

يندب البعض الوعي الاجتماعي العربي بإحساس الفجيعة والقنوط. ويقرّع هذا البعض العنصر العربي على أنه مرادف للجهل والغباوة، فتخلف وعيه حالة عقم أو خصلة ملازمة طبيعيّة، وفقاً لهذه النظرة التي تروج مواد الحرب النفسية التي تشن ضد الجماهير العربية ضمن حملات الحروب العسكرية والاقتصادية بقصد الاستعباد المادي والروحي للجماهير العربية، هذا البعض، بدافع الغيرة أو بنوازع خبيثة، يردد المزاعم التبريرية لإستراتيجية الهيمنة الامبريالية، وتحويل المنطقة إلى مصالح استراتيجية أجنبية.

إن الوعي الاجتماعي حالة اجتماعية تاريخية مرتبطة بعوامل محلية وتخضع لحركة دائمة من التغير والتحول مع تغير العوامل المولدة لها. الوعي إجمالي الأفكار والآراء والمصالح والخصائص العاطفية والنفسية التي تعكس نمط الحياة اليومية وأسلوب المعيشة، وإذا ما لازم الوعي نصيب من التخلف أو الأوهام والأضاليل أو تردي الخصائص العاطفية فما ذلك إلا تشوه يعكس تشوه الهياكل الاقتصادية - الاجتماعية والسياسية والثقافية القائمة في ذلك المجتمع، التخلف أزمة وليس حالة دائمة أو مظهر عقم، حالة نفسية ذهنية تتكون تلقائياً وبصورة عفوية لدى الأفراد والطبقات تتجذر في البيئة الاجتماعية والطبيعية وتستنبتها هياكل اجتماعية تقرر نمط الحياة وأسلوب المعيشة. والنفسية الاجتماعية إجمالي النظرات والعادات والأحاسيس والخصائص الأخلاقية والعواطف والأوهام والأضاليل التي تنبتها في وعي الأفراد والطبقات ظروف الحياة والعمل المباشرة.

ومع أن أنماط الهياكل الاجتماعية تقرر جوهر النفسية الاجتماعية وإجمالي نظراتها العلمية والوهمية وقيمها ومعاييرها فإن هذه الأنماط تبعث من الماضي إرث القرون القديمة وتستلهم عناصر الثقافات الوافدة التي تجيب على الأسئلة والمشاكل التي تطرحها الحياة الاجتماعية، فمن الخطأ الحديث عن الاستيراد الثقافي أو فرض الثقافات، فأية ثقافة تملك جواز مرورها إلى أي مجتمع إذا تهيأت القضايا الاجتماعية التي تستحثها وتمنحها المشروعية في ذلك المجتمع، ومع توفر شبكة الاتصالات الكونية وتعاظم قوتها بفضل منجزات التكنولوجيا الرفيعة تعاظم الطابع العالمي للثقافة.

فالثقافة لا تصدر، إنما تحتاج إلى نفسية اجتماعية تلتقطها وتربة اجتماعية تستنبتها وترسخ عناصرها في النفسية الاجتماعية. فالعلاقة بين النفسية الاجتماعية والثقافة تمضي في طريق ذي اتجاهين. الثقافة إذ تلتقطها النفسية الاجتماعية تفعل فيها، تغني طاقتها الروحية أو تفرغها، تفرخ فيها العناصر المعرفية والقيمية الرفيعة أو تدمر المثل والقيم والنظرات القائمة وتفقرها.

الثقافة تعبر عن مصلحة. وما من عنصر ثقافي يجد القبول الاجتماعي إلا وهو يعبر عن مصلحة. فلا وجود لحياد ثقافي، ولا وجود لفكر يهيم بالفضاء. وثقافة المتعة التي تخدر الوعي وتقدم صوراً فانتازية تزيف الحقيقة وتشوه الوعي إنما تستهدف تلهية الإنسان عن واقعه وشل دوره في الحياة الاجتماعية المتطورة للأمام، بإلهائه عن قضايا واقعه وعن مسؤولياته تجاه هذا الواقع. إن للثقافة وظيفتها الاجتماعية، وعلى أي شكل جاءت فرسالتها الاجتماعية جلية وواضحة.

يبدأ المنتج الثقافي بنظرة عن الإنسان وموقف من همومه وأشواقه وينتهي برسم مواقف للإنسان من همومه وأشواقه. فالثقافة طاقة حشد وتعبئة وتوجيه، تصوغ القيم والمثل والمعايير السلوكية المطابقة للنظرات الفلسفية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والتربوية والفنية والأدبية وغيرها. والمنتج الثقافي أداة لصياغة وعي الإنسان وأداة الإنسان للسيطرة على واقعه والتحكم في بيئته، الثقافة أداة للحرية.

الإنتاج الثقافي الفني من أغنى أشكال الثقافة بالعناصر الثقافية. فالفنان يكثف الواقع ويختزله في صور فنية تستثير تعاطف المتلقي وتفاعله مع الأحداث وتقييماتها حسبما يوردها الفنان. فالفنان، إذ يورد الأحداث والظواهر ويقدم الإنسان من خلال علاقاته الاجتماعية إنما ينقلها بطريقة تقييمية. ومن خلال تفاعل المتلقي مع المنتج الثقافي تغدو تجربة الفنان جزءاً من تجربته الذاتية فتغتني بذلك تجربته المباشرة. يقول الناقد السينمائي الفرنسي مارسيل مارتين «كل فيلم يحققه لنا فنان لا بد وأن يتضمن محتوى تاريخياً إجتماعياً وسياسياً. إذ لا يمكن أن يوجد ثمة برج عاجي لا بالنسبة للناقد ولا للسينمائي. كل فيلم هو سياسي

بشكل ما وبدرجات معينة. إن وهم الفن غير الملتزم قد تبدد الآن وتلاشى».

والإعلام أيضاً نشاط ثقافي متميز وفعال اجتماعياً، وهو أيضاً نشاط ملتزم وموجه فكما ينعدم الحياد الثقافي ينعدم كذلك الحياد الإعلامي. إن ربط الحدث وأسلوب عرضه وطريقة إبرازه وكذلك تحليل الأخبار والتعليق عليها وتحديد أهميتها أمور تحمل الإثارة والتقييم المطابقين لتوجه إيديولوجي معين. فالإعلامي ينطلق من إيديولوجيا كي يروجها من خلال عرض الأخبار وصياغتها وتحليلها بغية ترك انطباع مرسوم والتحريض على موقف مطلوب. إن الأخبار وتحليلاتها والتعليق عليها تتحول إلى تجارب مباشرة للفرد وتعرض رؤية إيديولوجية لمسار الأحداث وطبيعة القوى الفاعلة محلياً وعلى الصعيد الدولي.

وشأن الإنتاج الفني والإعلامي تفعل بالوعي أيضاً العلوم الإنسانية والطبيعية التي تدخل ميدان الإنتاج الاجتماعي وتوجه الممارسة الاجتماعية المنتجة. إن علوم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ والاقتصاد والتربية والفلسفة الخ ذات مفعول ثقافي موجه تسترشد بإيديولوجيا محددة وتخدم مصلحة اجتماعية ملموسة. ذلك أنها تستهدف غاية مرسومة في صياغة الوعي وإبراز المثل والقيم والمعايير. إنها تقدم نظرة إلى الكون والحياة.

فالنشاط الثقافي ذو رسالة ومضمون. ومضمونه إما أن يكون إنسانياً يعمق خبرة الإنسان ببيئته الطبيعية والاجتماعية ويعزز سيطرته عليها عن طريق معرفة قوانين حركتها. وإما أن تغرب الثقافة الإنسان عن واقعه وقضاياه وتضعه في تضاد مع مصالحه وترسخ في نفسيته القيم والمعايير والمثل الهابطة التي تحيل الإنسان إلى فرد يدور في فلك ذاتيته وأوهامه.

### الثقافة والحرية

تستعبد الضرورة الإنسان إذا جهلها أو تجاهلها. وبالعكس يتحكم الإنسان بالضرورة إذا أدرجها أو امتلك أدوات ترويضها، فالمعرفة أداة للسيطرة على البيئة - أداة للحرية، وتقاس قدرة الإنسان على التحكم بالبيئة بمقدرته على التصرف وفق ضروراتها بعيداً عن تأثير نزواته وانفعالاته. وعندما تندمج العواطف بالعقل فإن كل طرف يغني الآخر ويزيد إخصابه. فالحرية تعني أيضاً تحكماً بالانفعالات والنزوات وكبح جماحها. والبون شاسع بين الحرية والتسيب. الحرية معرفة للضرورة وامتلاك لأدوات السيطرة عليها والسيطرة على الذات ونوازعها.

غير أن ثقافة الغرب لا تعترف من الحرية إلا بحرية تدفق المعلومات ولا تعير اعتباراً لمضمون المعلومات ونصيب الصدق والزيف فيها. فحرية تدفق المعلومات هو البقرة المقدسة في ثقافة الامبريالية. وقد نقمت الولايات المتحدة على منظمة اليونسكو لأنها أقرت مشروع نظام إعلامي دولي جديد يحد من احتكار أجهزة الثقافة الغربية في توزيع وترويج منتجاتها، وتنتقد مركزية ثقافة الغرب وإنحيازها الظاهر ضد شعوب البلدان النامية وقضاياها. ولهذا السبب شنت الولايات المتحدة حربها ضد اليونسكو ثم انسحبت منها كي تمارس الضغوط المالية والمعنوية ضدها.

إن التركيز على أسلوب تدفق المعلومات دون المضمون يستهدف تغييب المضمون وإسقاط أهميته والتستر على رسالته الاجتماعية. فالثقافة بمضمونها الإنساني هي الوجه الآخر للحرية، والفنان الذي يؤدي رسالة اجتماعية يلتزم بقضايا المجتمع وهموم إنسانه ومعاناته وأشواقه. والإنتاج الفني آنذاك يأتي نتاج تعبير حر عن تجربة الفنان ومعاناته ولا يتم بالإكراه. فهو انبجاس عفوي لتفاعلات تتم تحت الوعي يولدها إحساس مرهف وانعكاس داخلي لمعاناة وتجارب ذاتية والتزام اجتماعي ونظرة فلسفية إلى الكون والحياة. والإنتاج الفني يعكس جوهر الواقع، طبقة أم شريحة اجتماعية أم مجتمعاً بأكمله أو فترة تاريخية.

ولكن ما مدى صحة الادعاء بحرية تدفق الإنتاج الثقافي في أقطار الغرب؟ هل احتكار وسائل النشر الضخمة يسمح بصراع الآراء؟ وهل تقبل ثقافة الامبريالية صراع الآراء وتحاورها؟ وهل ما زالت قولة فولتير «قد أخالفك في الرأي ولكنني على استعداد للموت دفاعاً عن حقك في إبداء رأيك».. هل لا زالت معياراً ملزماً للحرية يحظى بالاحترام؟ هل حرية تدفق المعلومات معيار ملزم أو مقبول على أقل تقدير أم أن الحرية مجرد ديكور تجميل للعرض أو فاتنة تصحب الدعاية لسلعة ترطب شهية المتلقي؟ هل تستقيم الحرية مع قوانين التقادم الشائعة في بلدان الغرب - بلدان الديموقراطية - حيث تحفظ التقارير ونتائج التحقيقات في الأرشيف لمدد تتراوح بين ربع قرن وقرن كامل؟ وهل تستقيم الحرية مع نشاط أجهزة الاستخبارات وجرائمها القذرة التي تدبر في الخفاء، وهل تستقيم مع توالد الأجهزة والنشاطات السرية في الوزارات والدوائر والتي تضطلع بأدوار التخطيط والتنفيذ بمعزل عن الهيئات التشريعية؟ وهذه القوانين التي تحصن نشاطات الأجهزة السرية وتمنع الموظفين وحتى الصحفيين من نشر الوثائق الرسمية التي يقرر واضعوها أنها سرية؟ وهل أفلحت الحرية في استئصال ممارسات الفساد والفضائح وتحرير الجماهير من الجريمة والبطالة والفقر؟ وما مدى الحرية التي يتمتع بها المنتج الثقافي ضمن قبضة وسائل الترغيب والترهيب التي تمتلكها الهياكل العملاقة الاقتصادية والسياسية والثقافية؟

وأسئلة أخرى عديدة لا تتحرى الحقيقة خلف الأبواب الموصدة بإحكام وداخل الأقبية والدهاليز، بل هي تتأمل ديكور العرض أو الفاتنة التي تخطف الأبصار وتزوغ البصائر. الديكور ليس منسقاً ومنسجماً بلا شوهات. والفاتنة تفقد بريق سحرها بفعل الكدمات والخدوش التي تفشي الاكراه المستخدم معها وتطهرها ممرغة بوحل السياحة وتمارس معها الرذيلة. يتجلى زيف تلك الحرية وتشويهها من وقائع تحدث كل يوم وغدت ممارسات مألوفة ومعتادة، هذا غيض من فيضها.

- نشرت مجلة نيوزويك الأميركية بتاريخ ٨ نوفمبر ١٩٨٢ مقالة بعنوان (هل الأعمال السرية ضرورية أوردت فيه أن لوف، مراسل نيويورك تايمز، لم ينشر عام ١٩٥٣ ما توصل إليه من معلومات عن دور وكالة المخابرات المركزية الأميركية في الإطاحة بنظام مصدق ثم انفضحت الحكاية بطريقة من الطرق. وجاء أيضاً أن الرئيس الأميركي كينيدي (أقنع) مجلة التايم عام ١٩٦١ بأن قدراً مما علمت به المجلة من عملية خليج الخنازير المنوي تنفيذها يجب أن لا ينشر. وحجبت المجلة

قدراً كبيراً من الحكاية وجاء الغزو كارثة، وجاء في المقالة أيضاً، حتى هذه الأيام ستقمع وسائل الأعلام بصورة عامة أي قصة إذا كان نشرها يعرّض للخطر أرواحاً أو يفضح سراً لا يختلف اثنان إنه حيوي بالنسبة للمصلحة القومية. وبعض المراسلين والمحررين يقولون انهم سيوقفون نشر أي قصة إذا كان ما يتعلق بها من نشاط سري يروق في أعينهم باعتباره ضرورياً وحكيماً وأخلاقياً (وهذه تقييمات نسبية ذات مضمون إيديولوجي).

ـ حدد قانون وكالة المخابرات المركزية النشاط السري بأنه عملية أو نشاط صمم خصيصاً للتأثير على الحكومات الأجنبية والمنظمات والأشخاص أو الأحداث الأجنبية لمساندة السياسة الخارجية للولايات المتحدة. وهذا النشاط لا يجوز الكشف عنه أو فضحه ولو في زمن لاحق بموجب قانون أقره الكونغرس.

ـ أشار أنتوني لويس المعلق الأميركي بصحيفة نيويورك تايمز إلى مبرر الأمن القومي ذلك «النظام من الأوهام الذي يمسك بحياتنا يوماً بعد يوم، ولا يحتاج الرئيس إلا لرفع علمه كي يستطيع عمل أي شيء إيقاف أميركي عن الكلام أو منعه من السفر»... واستذكر لويس مقالة نشرها جيروم وايستر بمجلة بوستن غلوب وهو المستشار العلمي السابق للبيت الأبيض، شرح فيه كيف أن الرئيس إيزنهاور «إنفعل من عجزه عن مقاومة التأثيرات والضغوط المتساندة من جانب العسكريين والصناعة والكونغرس والصحفيين ومنظمات الجنود من أجل شراء المزيد من الأسلحة»، وعلق وايسنر على المنطق الداخلي للتسلح فقال ان الولايات المتحدة تخوض سباق تسلح مع ذاتها، وفي هذه العملية تكونت لديها ثقافة عسكرية ـ مجتمع يقبل سباق التسلح كنمط حياة.

ـ ويوضح مضمون الثقافة العسكرية هذا الناقد السينمائي الأميركي كابلان، وهو يعلق على أفلام الممثل السينمائي الأميركي الراحل جون واين فيقول «لقد غدا جون واين رمزاً للشوفينية الأميركية وعبادة القوة التي يجري الترويج لها من قبل قوى سياسية أميركية تمضي في درب شن جولة جديدة من سباق التسلح النووي وإحياء مناخ الحرب الباردة وهيستيريا العداء للسوفييت والشيوعية وتمجيد أسطورة الدولة العظمى».

ـ وفي إسرائيل يتجلى مضمون هذه الثقافة في ما كشفه الصحفي داني روبنشتاين في مقالة بصحيفة أنترناشيونال هيرالد تريبيون (عدد ١٧ تموز ١٩٨٥) بعنوان (الديموقراطية في إسرائيل نكتة سخيفة) قال فيه السؤال الأساس الذي يواجه إسرائيل اليوم هل نرغب التضحية بالديموقراطية من أجل الاحتفاظ بالمناطق؟ إن الاجماع القومي على التنديد بالحاخام كاهانا وتدريس قيم الديموقراطية يسمح لنا بتجنب القضية الأصعب هذه. فالحياة اليومية في إسرائيل تعلمنا العكس صحيحاً لما يعتبر قيماً ديموقراطية. فما شبيبتنا وهم يصدقون أن النضال القومي والارهاب والتمييز العرقي حقائق حياة. فكيف يمكن للمرء في ظل هذه الظروف أن يعلم الديموقراطية؟ بدون تغيير أساس العلاقات بين العرب واليهود ماذا نستطيع نحن الاسرائيليين توقعه غير المزيد من الارهاب والمنظمات السرية المتعصبة والمزيد من أمثال كاهانا؟ فالحملة لتدريس الديموقراطية في إسرائيل ليست أكثر من نكتة سخيفة.

ـ وبالمثل ماذا يتبقى من قيم الديمقراطية عند ينصب الجهد الإعلامي والثقافي والسياسي والدبلوماسي على التأثير سراً وعلناً على الحكومات الأجنبية والمنظمات والشخصيات الأجنبية لمساندة السياسة الخارجية للولايات المتحدة؟ في تقرير نشرته نيويورك تايمز وأعدّه ترفور فيشلوك حول معركة الاعلام في الولايات المتحدة قاد جيشي هيلمز السيناتور الرجعي حملة القوى اليمينية في الولايات للاستيلاء على شبكة تلفزيون سي أي أس من أجل وضع حد لما أسماه تحيزه الليبرالي. ولم تتوجه الحملة بدوافع الحرية ولكن ضد الحرية وبدوافع سياسية محضة. وقد إتهم هيلمز الاتجاه الليبرالي (ليبرالية على الطريقة الأميركية) بأنهم «إن لم يكرهوا فضائل أميركا فإنهم بالتأكيد يزدرون المثل والمبادىء الأميركية».
أما تيد تيرنر المغامر الذي وجد الفرصة مهيأة له للتحكم في إمبراطورية إعلامية فقد أرقه واجب وضع شبكات التلفزيون بأيدي «أناس يهتمون بالبلاد»، واحتدمت معركة ضارية استخدمت فيها مختلف أنواع الذخائر.

هكذا فاحتكار القوة المادية يغري أصحابه لاحتكار «الاهتمام بالبلاد» والاهتمام «بالمثل والمبادىء الأميركية»، إحتكار حق توجيه كل تهم الخيانة والتنكر للوطن لكل من يحيد بأدنى درجة عن خطهم السياسي الرجعي والمغرق في شوفينيته. وفي نفس التقرير أكد فيشلوك أن الدعوى التي أقامها الجنرال ويستمورلاند ضد شبكة التلفزيون سي بي أس مبعثها الحقد على الصحافة التي أسهمت بقسط في إدانة الحرب الفيتنامية. ولم يؤرق الجنرالات وقوى اليمين «القلق على شرف الجندي بل إعادة تقييم الجمهور للحرب في الخارج».

وجاء العدوان على غرينادا ضمن الحملة لإعادة الاعتبار للحروب العدوانية والتخلص من عرض فيتنام. ولإنجاز هذه المهمة اقتضي منع الصحفيين من مرافقة عمليات الغزو الأولى وتركوا يشكون هذه المرة من الجور على حقهم التاريخي.

ـ وتتسرب بالقطارة الحقائق المذهلة عن حادث الطائرة الكورية الجنوبية. ذلك الحدث الذي استغل في تأجيج حملة محمومة في كل بلدان العالم الرأسمالي للتنديد بالاتحاد السوفييتي. فقد تبين أن تسجيلات المراقبة الأميركية قد أتلفت رغم انتشار خبر تحطم الطائرة. وتنظر محكمة فيدرالية أميركية في دعوى أقامها ذوو الضحايا ضد الحكومتين الأميركية والكورية الجنوبية لأنها قصرتا عن القيام بواجبهما في منع حدوث الكارثة. ذلك أن وسائل الاتصال المنتشرة في المنطقة من المحتم أنها عرفت بانحراف الطائرة وأنها تستطيع ولديها الوقت والإمكانيات لإبلاغ الإدارة الأميركية بذلك. وعرف أيضاً موضوع طائرة التجسس التي رافقت الطائرة المدنية حتى الحدود السوفييتية، وكان الرئيس الأميركي يعرف بالأمر عندما ظل يواصل حملاته وبخاصة إلقاء خطابه أمام الدورة ٣٨ للأمم المتحدة واستغلاله لشن حملة تشهير بذيئة ضد الاتحاد السوفييتي.

وانفضح أيضاً إخفاء اليابان لتسجيلات متابعة الطائرة الكورية في الأجواء السوفيتية وأنها رفضت المعلومات حول ارتفاعاتها وخط سيرها مما يؤكد أن الطيار كان يعرف موقعه ولم يضل أو يفقد السيطرة. فلماذا حجبت اليابان هذه المعلومات التي تنسف كل ادعاءات إدارة ريغان وتفوض مبررات حملتها وتضعها في قفص الاتهام؟

ـ ومن بـريـطانيـا علق بيتر كيلنـير المحرر السيـاسي بصحيفـة نيـوستيتسمان عـلى فضيحة إغـراق البارجة الأرجنتينية بيلغـرانـو وفق مبررات كاذبة فضح زيفها واستذكر حادثة فضيحة هـارولد ويلسـون رئيس وزراء بـريطانيـا الأسبق أمام مجلس النـواب في نوفمبـر ١٩٧٨ بصـدد «العمليـات التي جـرت في الـظلام في عـدد وزاراتـه وأفشلت قـرارات خطر النفط في الستينـات والسبعينات عن روديسيا وجنـوب أفريقيا» وقال كيلنير «ان ذلك يسخر من كل ما قالته الحكومة البريطانية علناً. وفي كلا الحالتين ظهرت إلى الضوء معلومات مزعجة كان لها وقع حـاسم على قـرارات الحكـومـة. . من السيء أن يصـل مكتب رئيس الحكومة في الظلام ومع ذلك كان حيـوياً بـالنسبة للمصـالح الضيقـة داخل الحكومة أن لا تعطل خططها».

ـ وتمارس المصالح الضيقة محاولات تعطيل القرارات والافساد وقمع الحرية في كـل بلدان الرأسمـال. فالـرأسمال قـوة قهر وكبت عـاتيـة للحرية. وهو عامل فساد سياسي وتشويه ثقافي خطير. أما قضية وزيـر الاقتصاد الألماني الغربي الذي كان يتلقى الأموال من الشركات الخاصة لتمويل النشاط الحزبي مقابل عدم تعطيل خطط المصالح الخاصة على حد تعبير كيلز. وأمامنا التهم الموجهة لمستشار ألمانيا الغربية كول بتلقي المخصصات المنتظمة من شركة فليك مقابل خدمات أيضاً علاوة على أن المستشار مدين لمنصبه أيضاً لأموال شركة فليك.

وأمامنا مساعدات سي آي إيه للدول الديموقراطية في أوروبا الغربية «لـدحر الشيـوعية عن طريق تمويـل الاشتراكيـين والـديمـوقـراطيـين الاشتراكيين والاتحادات النقابيـة. . .» وفي أوج نفوذهـا الذي استمـرّ حتى منتصف السبعينات شنّت الوكالة آلاف البرامج السرية ومعظمها عمليات سياسية وثقافية ذات موازنات منتظمة. . .

هكذا يبدو الـديكور مشـروخاً ملوثـاً بالقـاذورات. وتشي ملامـح الفاتنة بالتزييف والخداع فالحرية مبتذلة ومهانة. ولا يتبقى للثقـافة في الغرب إلا أن تتعرى من ستر الحرية المهلهل وتظهر على حقيقتها موجهة لخدمة مصالح.

ورغم ابتذال الحرية وامتهانها في الغرب فإن هذا لا يعني أنها تتطفل على الثقافة الحقة، فالحرية عنصر أساسي في إنتاج الثقافة وترويجهـا، وهي جوهر وظيفة الثقافة الإنسانية. ان توجيه الثقافة أو الثقافة الموجهة لا يضعها في تناقض مع الحرية. فالتوجيه غير ليّ الذراع وقمع الإرادة مثلما أن الحرية لا ترادف التسيّب والانفعالات من ضرورات البيئة. قد تولد الثقافة مزاجاً اجتماعياً وحاجات تطلعات (نفسية اجتماعية) تضع أفـراد المجتمع في مهب النـزوات فيفقدون حـريتهم الاجتماعيـة وقد تصوغ نفسية تقيم تناسقاً بين العقلاني والضـروري موضـوعياً فتفتـح قنوات تفاعل صحي بين العـاطفة والعقـل فتدمج الطرفين في إرادة متماسكة ثابتة تسترشد بضرورات منطق حركة الواقع.

أما الاحتكار وثقافته فهما اللذان ينتعشان في مناخ انعدام الحرية، مناخ القمع الديكتاتـوري والارهاب الفـاشي. فالاحتكـار يتسلل إلى جميع مسام المجتمـع البرجوازي الاقتصادية والسياسيـة والثقافيـة. وبحكم نزوعه إلى الهيمنة والالحاق فإنه يشجـع في البلدان التابعـة، كشرط للتبعية، هيـاكل اقتصـادية وسيـاسية وثقـافية تستنبت النفسيـة الاجتماعية المواتية لثقافته والتي تمنحها القبول والمشروعية.

فما تروجه ثقافة الامبريـالية من غنى وثـروة وقـوة مـاديـة وقـدرة تكنولوجية لا يستهدف الإلهام بقوة مثالها بجعلنا أغنياء مترفين ومتقدمين تكنولوجياً وعلمياً أقوياء مادياً. أنها تنشط لدينا ذهنية استهـلاكية غـير منتجة، مكملين لنظامهـا الاقتصادي ـ الاجتمـاعي في إطار التبعيـة، وتثنينـا عن التطور والتنميـة الاجتماعيـة المستقلة، أنها تنمي هيـاكـل التبعية الاقتصادية للإمبريالية، جوهر الاستعمار الجديد وتنشط الثقافة الملائمة، ثقافة التعصب والعدمية القـومية وتغييب طـابع الامبـرياليـة ومواقفها المعادية للشعوب وعدوانيتها الشرسة.

عندما قهرت منتجات الصناعة الرأسمالية حواجـز العزلـة القوميـة لشعوب الشرق ودمرت حصونها حملت معها ثقافة البرجوازية. وكانت آنذاك تحمل مثـل الحريـة والقضاء عـلى أنظمـة الاستبداد والتخلف. كـانت مبادىء الثـورة الفرنسيـة وقيم الكفـاح ضـد صـوفيـة الكنيسـة واستبداد الاقطاع، هي المهيمنة على النشاط الثقافي لأوروبـا في القرن التاسع عشر، هكـذا حملت البرجـوازية نـظرات المتنورين الأوروبيين والفرنسيين، فولتير وروسو وديدرو وكوندورسيه وأضرابهم، ممن دافعوا عن قيم الحرية والديموقراطية ضد الاستبداد.

في العالم العربي الذي أخذ يستيقظ من السبات ويتحرك من أجـل الحرية والنضال ضد الاستبداد التركي العثماني وهيمنة الاقطاع، وهو ما تجلى في الثورات في مختلف أقطار المشرق العربي. المناوئة لـلاقطاع حتى قبل حملة نابليون على مصر. إن النزوع إلى الحرية والعلم قد لفت أنـظار المتنورين العـرب في القـرن التـاسـع عشـر إلى عنـاصـر الثقـافـة البـرجوازيـة الوافـدة التي وجدت القبـول والمشروعيـة في المجتمعـات المنطلقة إلى نور المعرفة والحرية. وبالنتيجة برز في الثقافة العربية مفهوم الشعب والجمـاهـير ومقـولات الشعب مصـدر السلطات ومسؤوليـة السلطة التنفيـذيـة أمـام الشعب. جـاء كتـاب (طبـائـع الاستبـداد) للكواكبي مستلهماً لكتاب المفكر التنويري الايطالي، ألفييري، الذي ترجمه إلى التركية المنور التركي جودت. وترجمت إلى العربية رواية جان جاك روسو (اميل) وكتابه (العقد الاجتماعي) ونشأت الصحافة الوطنية ذات الرسالـة الاجتماعيـة التي تصدت لـلاستبداد والتجهيـل ونادت بسـلاح المعرفـة ضـد الجهـد وبـالـدستـور ضـد الاستبـداد وتشكلت الجمعيات الثقافية التنويرية ودعوات التسامح الديني والارتفـاع فوق العصبيات القبلية والطائفية تجسيداً لتجمع الشعب الـذي يسمو عـلى الطائفية والفروقات الاقتصادية، وحملت الثقافة التنويرية مفهومـاً عن الإنسان كائناً يتمتع بالعقل وبالإرادة. وقد تأثر بهذه الأفكار أيضاً كل من جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده في تفسيرهمـا التنويـري للإسـلام فأدخلا مبدأ العقلانية في تفسير نصوص القرآن. فقد حمل جمال الدين الأفغـاني على المفهـوم الاقطـاعي لـلإسلام الـذي تجاسر عـلى حقيقـة الإسلام وسطا على كل مضمون عقلاني إنساني فيه ولم يبق منه إلا على وجوب الطاعة لأولي الأمر، وكافح المنورون القدرية وأكدوا حرية الإنسان في تقرير مصيره واختيار قدره ودعوا لتحرير أراضي المسلمين من السيطرة الكولونيالية الأجنبية. كـما دعوا إلى إحيـاء اللغة العـربيـة وآدابها القومية.

غير أن المنورين العرب والساسة القوميـين الذين خلفـوهم عجزوا

عن اختراق الأوضاع الاقتصادية وتشابك علاقاتها الاجتماعية وتناقضاتها الذاتية. فوقفوا بالنتيجة محيّرين أمام تناقض مثل الغرب مع ممارساته السياسية في أقطار الشرق، واعتصموا بالتفسير الأخلاقي، تعاملوا مع الواقع عند مستوى الظاهر منه، فاكتفوا بتوجيه النقد وظلوا يتوجهون بالمناشدة إلى قيم الغرب الليبرالية، لم يدركوا في تلك المرحلة ان الغرب قد أدار الظهر لهذه القيم وأن مرحلة الامبريالية غير مرحلة رأسمالية المنافسة الحرة في ميادين الثقافة والسياسة. لم يفطنوا إلى أن تحالف الامبريالية واحتكاراتها الاقتصادية والثقافية من الاستبداد والتخلف والتعصب الطائفي والخرافات والصوفية وامتهان إنسانية الإنسان. . إن ذلك كله قد غدا سمة أساسية في ثقافة الامبريالية. إن الطابع الاحتكاري لأجهزة الاتصال الجماهيري قد فرض نفسه على منتجها الثقافي. ولم يعد صراع الآراء وحوارها قيمة ثقافية من قيم الامبريالية الثقافية، فقد نفذت كل نزعة تقدمية من هذه الثقافة وغدت مهمتها الأساسية المقاومة، مقاومة كل فكر تقدمي وإنساني وديموقراطي.

## ٢ ـ ثقافة التبرير

إن الثقافة العسكرية التي أشار إليها جيروم وايسنر منتج روحي لخدمة مصالح التجمع الصناعي ـ الحربي الذي حذر الرئيس الأميركي إيزنهاور من إزدياد قدرته المادية ونفوذه السياسي والثقافي. ذلك النفوذ الذي لا يمكن المراهنة عليه، فالتجمع حسب تعبير إيزنهاور مؤسسة عسكرية هائلة وصناعة سلاح ضخمة، كانت حديثة آنذاك في تجربة الولايات المتحدة كما يقول أنتوني لويس بصحيفة نيويورك تايمز والذي يعلق على ذلك قائلاً «منذ ذلك الحين، رحنا نصنع بصورة لا تنتهي أسلحة أخطر بألوف المرات ونحن أقل أمناً مما كنا، فالضغوط التي أقلقت إيزنهاور نمت بصورة أقوى بكثير ولدينا رئيس يعتقد أن رفض صنع أي سلاح قد يبلغ حد نزع التسلح من جانب واحد نبدو وكأننا وقعنا في مصيدة نظام من الأوهام يمسك بحياتنا يوماً بعد يوم فمتى يدعونا إيزنهاور آخر إلى التعقل؟».

أجل نظام من الأوهام لتبرير صنع المزيد من الأسلحة وتبرير تسويقها وإيجاد أسواق دائمة لها من الحروب المصدرة والمفتعلة في الخارج. وفي نفس المقال يتحدث لويس عن مبرر الأمن القومي. إذ تشير الحالات التي حدثت مؤخراً أن الرئيس لا يحتاج إلا لرفع علم الأمن القومي ويستطيع عمل أي شيء، إيقاف أميركي عن الكلام أو منعه من السفر أياً كان. ويتساءل: «هل المحكمة العليا تتمعن بأي قدر فيما يعمله الرؤساء باسم الأمن القومي؟».

الواقع يجيب أن القضاء الأميركي حتى بأرفع مستوياته متواطىء مع ثقافة التبرير أو خاضع لإرهابها فلا يستطيع أن يتقدم لإيقاف الجرائم المقترفة باسم الأمن القومي.

أكد تشارليز ديك، مدير دائرة الاتصالات الدولية الأميركية ـ المؤسسة التي تروج الثقافة الأميركية في العالم، أمام اللجنة الفرعية للعمليات الخارجية التابعة للجنة الشؤون الخارجية لمجلس النواب الأميركي في ٧ آذار ١٩٨٢ أن دائرته «أهم العناصر التي لا يستغنى عنها في جهاز الأمن القومي». فرغم نفقاتها الهائلة على نشاطات إذاعات صوت أميركا وأوروبا الحرة وراديو الحرية والاذاعات الموجهة إلى كوبا وأفغانستان والبلدان الأخرى، فإنها «تغني عن استخدام قاذفات القنابل» حسب تعبير صحيفة واشنطن بوست. فدائرة الاتصالات الدولية الأميركية مؤسسة ثقافية عسكرية موازية للمؤسسة الصناعية العسكرية خبث الدعاية هي مواصلة للحرب بوسيلة أخرى حسب تعبير كلارزيفيتس.

الإنتاج الثقافي الأميركي مسكون بهاجس الترويج لسياسة القوة والسوبرماتية الأميركية وتبرير حق القوة في الاستحواذ والهيمنة. . إنها ثقافة تبرير السياسة العدوانية بهدف تحقيق الهيمنة على العالم، سياسة المصالح الاستراتيجية الحيوية لتبرير التدخل في الحياة الداخلية للبلدان الأجنبية ومنع تطورها الوطني المستقل باسم الدفاع عن أمن الولايات المتحدة وضمان مصالحها الاستراتيجية. فمكان شعوب البلدان الأخرى، ضمن هذه الاستراتيجية، هو العبودية المادية والروحية للولايات المتحدة. في الفلسفات السائدة: البراغماتية والداروينية والاجتماعية والوضعي المنطقية تمجيد للقوة وتبرير لحقها في الهيمنة، وتهيئة النفوس لتقبل عهد الهيمنة الأميركية على العالم والاذعان لهذا المصير. وضمن هذا النهج تجري برمجة المسلسلات التلفزيونية وسيناريوهات الأحداث الدولية لعرض العالم بطابع موزاييكي دون أي منطق يربط بين هذه الأحداث. فالعالم، وفقاً لمنطق الثقافة في الغرب، مدينة أشبه بنيويورك تشغل الولايات المتحدة واجهتها الحضارية، وتضم غيتوات معزولة هي بلدان العالم الثالث التي تعيش فيما بينها ومع الواجهة حالة حرب وعداء مستحكمة تزداد وتتعمق. دور أميركا فيها رائدة في نشر الحضارة المعاصرة بينما العالم النامي يعيش المأساة التي لا بد منها، ليس لها من مخرج ولا بد من متابعة الواقع كما هو عليه.

تبلورت النظرية الإعلامية والثقافية للإمبريالية على يد بريجنسكي، مستشار الأمن القومي للرئيس الأميركي كارتر ورئيس اللجنة الثلاثية العالمية، والتي تضم أصحاب الرساميل من الولايات المتحدة واليابان وأوروبا الغربية. وقد أطلق بريجينسكي على نظريته هذه اسم التيكنوترونية وهي مفهوم يتألف من كلمتين التيكنولوجيا والأليكترونيكس. وهذا تعبير، حسب زعم بريجنسكي، عن مرحلة من الرقي الحضاري لم يبلغها سوى الولايات المتحدة. وأضفت هذه المرحلة سمتها الأساس على السياسة والثقافة في العالم أجمع: هيمنة الولايات المتحدة والمصير المأساوي للبلدان النامية.

وواجب الثقافة، وفق هذه النظرية، إنتقاء أحداث العالم سيناريوهات لمسرحية تعرض على مسرح الحياة، تقدم العالم وفق ما تخيله المعلق الأميركي أنتوني لويس، ضمن (نظام من الأوهام) الذي لا يربطه منطق، وتستهدف هذه الثقافة الإنسان بالطبع ولكن لكي تجرده من مقومات إنسانيته ـ الذاكرة والإرادة. فمن قيم هذه الثقافة وقيمتها الأساس، هي الاستهلاك. ونفوذ الإنسان ومكانته الاجتماعية تتحدد بما يستهلك وليس بما ينتج. وهكذا فإن حياة الإنسان الفرد لهاث لا يتوقف خلف الاستهلاك.

كما وتنطلق هذه الثقافة من زعم ينفي وينكر إمكانية تكوين الرأي العام نظراً لعدم قدرة الجماهير على إدراك مغزى الأحداث أو حتى تذكرها. فاليوم تركز الأضواء على فلسطين كي تطمسها غداً الأنباء

عن تشيلي أو الصراعات الطائفية في الهند وهكذا عبر مسلسل الأحداث المسرحة التي تبدأ بأكذوبة مختلفة أو تقرير مفبرك لوكالة المخابرات المركزية الأميركية، وشأن المسلسلات التلفزيونية يتم إنتقاء الأحداث وفق السيناريو المرسوم دون أن تقدم الوقائع وفقاً لقيمتها الموضوعية.

ففي حرب فيتنام بدأ مسلسل التصعيد الدرامي بحادثة خليج تونكن التي تأكد فيما بعد أن إدارة جونسون في حينه هي التي دبرتها كي يبدأ القصف الشديد والحرب الكيماوية التي شملت كل أجزاء الهند الصينية. إلا أن الأحداث أفلت زمامها من أيدي المخرج الأميركي فمضت في الاتجاه المضاد.

وفي الشرق الأوسط بدأ المسلسل بتقرير نشرته السي آي إيه حول قرب نضوب النفط السوفييتي الأمر الذي سيضطر الاتحاد السوفييتي إلى إحتلال مناطق النفط في الشرق الأوسط. وطفق «نظم الأوهام» يوسع السيناريو = الدفاع عن مناطق النفط الحيوية، دور أميركا في إيصال مصادر الطاقة الحيوية إلى العالم «الحر»، تشكيل قوةالتدخل السريع، البحث عن مناطق تسهيلات لخدمة قوات التدخل السريع، تواجد الأساطيل وحاملات الطائرات والصواريخ حول المنطقة ثم التعاون الاستراتيجي الأميركي الاسرائيلي وأخيراً عقيدة الاجماع الاستراتيجي داخل المنطقة.

تتكامل هذه السيناريوهات التبريرية بسيناريوهات تجري داخل الولايات المتحدة تستوحي سياسة (المدينة العالمية) بقصد تبديد آثار الانفراج الدولي ومحو عقدة فيتنام والعود إلى ثقافة الحرب الباردة - الأمن القومي.

الاتحاد السوفييتي يدبر لعدوان ضد العالم الحر، منظمات وهيئات تنشأ للوقاية من الخطر تحت يافطة لجان الخطر الدائم، أينما يتوجه القارىء أو المتلقي في الصحف ونشرات الاذاعات وأخبار المساء في التلفزيون وعلى جميع القنوات يصدم المتلقي حديث أو حوار أو مقالة أو ندوة تنبه من الخطر الداهم. فأين الحقيقة وأين الوهم؟ قناعات المتلقي أم ذلك الزخم الإعلامي الذي يتدفق من حوله؟

وتلصق تهمة التخريب الشيوعي والعدوان السوفييتي بكل حركة تحررية تندلع إحتجاجاً على الفقر والديكتاتورية والظلم الاجتماعي في لبنان أو نيكاراغوا أو غرينادا أو داخل الولايات المتحدة. جهود إعلامية وثقافية تنتجها مطابخ الإنتاج الثقافي والدعائي يوجهها مركز واحد وفق استراتيجية وتكتيك الأمن القومي.

أثناء الغزو الاسرائيلي للبنان كانت شبكات التلفزيون الأميركية على جميع قنواتها تعرض مسلسلات حول الاضطهادات التي نزلت باليهود على مدى التاريخ، والهدف واضح - تبرير الغزو وما رافقه من جرائم الإبادة والأرض المحروقة.

فيلم (التلفون) يحرك جميع المصائب الرهيبة داخل أميركا بإصبع روسي يغمر الولايات المتحدة بالجواسيس المتعطشين لتدمير الولايات المتحدة وتقويضها من الداخل.

وفي فيلم (الفجر الأحمر) الروس الذين تتلبسهم الشياطين مع الكوبيين والنيكاراغويين ينزلون قواتهم على الأراضي الأميركية كي يقتلوا الأميركيين بلا تمييز.

في المدارس تنظم وحدات التدريب الدنيا لضباط الاحتياط من تلامذة المدارس في سن الرابعة عشرة وتلقى على التلاميذ دروس في الماركسية وأطماع الروس وحركات التحرر في العالم وبلدان العالم الثالث تهيء الصبيان الصغار للانخراط بحماس في العمليات العسكرية القادمة. وفي عام ١٩٨٤ كان هناك أكثر من ١٦٠٠ وحدة تضم كل منها ٣٠ - ١٥٠ يافعاً.

وتمد منظمة الشبان الأميركيين من أجل الحرية فروعها في أنحاء البلاد تعود الشباب على أسلوب التفكير الفردي ونزعة المشروع الخاص ويشرّبون بوجهة النظر المناهضة للاشتراكية - «عدو المبادرة الفردية».

عملية كاملة من غسيل الدماغ وتثبيت الأوهام في النفسية الاجتماعية ولا يبقى ثمة فارق يميز الوهم عن الحقيقة، فعندما يتدفق الطوفان الثقافي في قوالب وسيناريوهات عبر شتى أجهزة الاتصال فإن ذلك يخلق واقعاً مفبركاً ووعياً زائفاً يطمس الواقع الموضوعي ويغيبه بشكل تام.

وعندما تشن عبر الأثير عشرات الاذاعات وشبكات التلفزيون حرباً سيكولوجية باسم «حرية تدفق المعلومات» وتقتحم حدود البلدان بلا تصريح أو أوراق اعتماد فإنها تشكل قوة احتكارية في نقل المنتج الثقافي المبرمج: ألف ساعة أسبوعياً يبثها صوت أميركا زيادة على ١٠٠ ساعة تبثها إذاعة أوروبا الغربية الحرة وراديو الحرية. والمرافق الاذاعية للبنتاغون تذيع ٧٨ ساعة كل أسبوع، إضافة إلى عشرات المحطات الاذاعية الخاصة التي تبث عبر الأثير منتجات المطابخ الثقافية. وترصد آلاف ملايين الدولارات لتحديث محطات الاذاعة وتشييد مراكز التغطية والارسال الجديدة وتيسير بل نقل البرامج التلفزيونية مباشرة عبر الأقمار الصناعية.

يتم كل ذلك بموجب برنامج (الثقافة في خدمة الأمن القومي) الأمن الذي يستبيح قيم الاستقلال الوطني وحق تقرير المصير لكل الشعوب، حق التحكم بالثروات القومية. وتنتهك الفقرة الرابعة من المادة الثانية من ميثاق الأمم المتحدة باسم المصالح الاستراتيجية الأميركية. هذا هو الغطاء الثقافي لاستراتيجية أميركا الكونية الذي يضع الحضارة والتقدم والقوة في جانب الولايات المتحدة ويمنحها حق الهيمنة في هذه المدينة العالمية على شعوب البلدان النامية التي يعتبر نصيبها هو التخلف والروحانية الغيبية والمصير المأساوي وفقاً لنظرية بريجنسكي.

## ثقافة التلفزيون

«عالم التلفزيون هو عالم الخداع» هذا ما قاله شيخ الصحفيين الأميركيين جيمز ريستون (أنترناشونال هيرالدتربيون ٦ نوفمبر ١٩٨٤). إنه عالم خداع عندما ينتقي من الواقع أحداثاً لا تعبر عن جوهره والاتجاه الرئيسي في تطوراته. أما عندما يعكس الواقع على حقيقته وينقل الحقيقة ضمن علاقاتها الجغرافية والاجتماعية والتاريخية فإنه يحمل طاقة محولة دينامية، إذن فتقييم ريستون للتلفزيون يستند إلى ملاحظاته لنشاط التلفزيون الأميركي ومنتجه الثقافي، ويقول ريستون ان ريغان «لو ترك له الخيار في أن يقرر أن يكون له حكومة بدون صحف أو صحفاً بدون حكومة فلن يتردد في إختيار التلفزيون دوماً.

بعض كتاب الافتتاحيات والأعمدة في الصحف ومعظم المراسلين في واشنطن كانوا على إطلاع على خططه المراوغة وابتهاجه السهل وإمساكه غير الثابت بالحقائق لم يترددوا في الاشارة إلى نقائصه الشخصية والمالية أو يندددوا بتنظيره المتقلب ويهزأوا من أساليبه الملتوية والمعوجة إلا أنه كان لديه المصورون والكميرات التلفزيونية الخاصة بالحلفاء ممن برهنوا على أن الصورة الواحدة تظهر في أخبار المساء تساوي قيمتها مليون صوت».

أطلق ريستون على هذا المنهج اسم (سياسة التلفزيون) ويقول: هل يشكل عمر يغان مشكلة إنتخابية؟ أمام الكاميرات راح يخبط بقدميه كلاعب جمنازيوم... يقال أن الشعب يحصل على الحكومة التي يستحقها وهو صحيح فعلاً أن ما يراه الشعب الأميركي ويسمعه من وعود بالسلم والرفاه هي بالضبط ما لم يحصل عليه في السنوات الأربع القادمة ذلك أن عالم التلفزيون هو عالم الخداع، هكذا يفسر ريغان فكره، وهكذا يتبين دور التلفزيون في استراتيجية الأمن القومي البريجنسكية.

تتعامل الصورة التلفزيونية وخاصة في المجال الإعلامي مع الظاهر والسطحي والمؤقت ويخطف تأثيرها الأبصار ولكنه يزوغ البصيرة، فتأثيرها انطباعي لا يسمح بالنظرة النقدية وعندما تبرمج الصور في سيناريو دعائي معد سلفاً فإنها تشكل منظومة أوهام لواقع مزيف خيالي، هنا تندمج المسلسلات التلفزيونية التمثيلية بالمسلسلات الإعلامية دون أن تترك للمتلقي وقتاً للتأمل وأحكام التفكير.

الكلمة أقرب إلى العقل وأوقع في الوجدان من الصورة. فارتباط العقل بالكلمة واليد يحكي قصة تطور الحضارة الإنسانية وتطور التاريخ البشري ذلك أن الكلمة مفاهيم وأحكام واستنتاجات منطقية هي نتاج نشاط الدماغ التجريدي لإحساسات الواقع المنعكس عن طريق الحواس. أما الصورة التلفزيونية فتظل مجرد إنعكاس يفتقر إلى التأمل إنعكاس قد يكون مثيراً ومتوتراً فكيف يكون الأمر عندما تأتي الصورة انعكاساً زائفاً للواقع مفصولاً عن علاقاته الاجتماعية والتاريخية؟

جثة مغدور تصدم المشاهد فجأة بعملية اغتيال، عصابة سطو، اختطاف، شقاوة... مشاهد لا ترتبط بواقع إجتماعي ملموس إشارة إلى طابع الشر المتأصل في الإنسان. تلك هي النظرة البرجوازية إلى الإنسان شرير بطبعه وعدواني. وتتوالى أفلام الجريمة والارهاب والعنف يخرج المنتصر فيها الداهية والمراوغ ذلك البطل الذي يستثير عواطف الجمهور. في مسلسلات دالاس، على سبيل المثال، ينتزع البطل جي آر إعجاب الملايين في أنحاء العالم الرأسمالي لأنه مراوغ وقاتل متوحش. في ذلك الفيلم يجري التعريض بأصحاب النفط (إشارة إلى العرب كما تقول الدراسات التحليلية).

المسلسلات التمثيلية تكمل السياسة التمثيلية على المسرح التيكنوتروني لكي تكرس عبادة القوة وتحكم على الأجناس الأخرى الزنوج الهنود الحمر، والشرقيين بقدر الهزيمة والمأساة بينما المنتصر في الخاتمة هو الأميركي.

في الأفلام التلفزيونية يختفي بعدا الزمان والمكان، التاريخي والاجتماعي، للحدث والصورة الفنية، وتتوارد مجريات المسلسلات منظومات وهمية أو مشاهد كي تدور الحياة بدون منطق. بينما نضالات الشعوب من أجل التقدم والتحرر الاجتماعي فهي من المحرمات المحظورة على المنتج الثقافي التيكنوتروني ومعها كذلك الأشواق والطموحات الموجهة لشعوب العالم الثالث للتخلص من إرث التخلف وبناء حياتها الجديدة والدفاع عن السلم وإنجازات التقدم الاجتماعي للشعوب الحرة.

وتدور الأحداث أمام المتفرج دون أن يتحرك من مكانه، إنه متلق سلبي ولا يتلقى مثالاً ملهماً لكفاح أقرانه من أجل السعادة. وعندما يشكل عجز الإنسان أمام القدر أو المصير المأساوي سيناريو الأحداث الدولية فإن المنتج الثقافي من ثم يأتي دعوة إلى السلبية والانطواء المحبط يضاف لذلك أن العين البشرية تتحول إلى مجرد أداة لمس حيث يعمى الإنسان عن تمييز الأشياء لأنها لا تتفق مع مخزون ذاكرته من تجاربه الاجتماعية. فكل ما يتلقاه فانتازياً تملأه بالانبهار. وتزداد خطورة هذا التأثير من برامج الدعاية للسلع المادية المنتجة في بلاد الغرب، فهذه البرامج لا تستهدف الترويج لبضاعة بقدر ما تستهدف الترويج لقيم استهلاكية تعوض المرء ما يشعر بالافتقار إليه من هيبة ومكانة ـ صورة لجنتلمان أو سيدة مجتمع غربي يستخدم أدوات منزلية أو يتزين بحلية أو منتج أوروبي أو أميركي صورة لحسناء فاتنة تضفي بهجة على منتج تفتح شهية المتلقي ولكنها تطرح له مثالاً زائفاً للقدوة الاجتماعية. فعالم الشرق عالم تخلف وهبوط ومن يريد أن يطفو على سطح المجتمع ما عليه سوى التشبه بمثال المجتمعات الغربية. ويكف الاستهلاك آنئذ عن تلبية حاجات فسيولوجية وروحية طبيعية ليتحول إلى عتبة وجاهة وهيبة اجتماعيين. هنا يضمحل عنصر الإرادة في إنسانية الفرد ويتراجع أمام الشهوات المستنفرة التي تقود الإنسان وتحدد له مثله الاجتماعية. إن مصدر القيمة الاجتماعية للفرد لم يعد العمل المنتج أو الخدمة الاجتماعية بل الاستهلاك ونمط الحياة أي ما يستهلكه من منتجات الصناعة الغربية.

هنا يندمج الإنسان الصناعي مع الإنتاج الثقافي وتنفضح أسرار العلاقة فيما بينهما كما تتعرى العلاقة بين مروجي السلع الأجنبية المادية والروحية.

هكذا تغزو التبريرية والاستهلاكية واللاتاريخية واللاإجتماعية كنظرات وقيم ومثل مجتمعات البلدان النامية ومنها البلدان العربية مع الصورة التلفزيونية؛ حيث تنزلق على الذهن راسمة نمطاً للحياة يؤثر في النفسية الاجتماعية ويخلفها في لهاث دائم خلف الزيف والأوهام من إمبريالية ثقافية تستثمر على الطريقة البرجوازية الجوانب السلبية من الاخراج والبث التلفزيونيين كي تقدم عالماً من الفنتازيا والغربة وهو عالم يبرر الجريمة وغربة الأفراد في العالم الرأسمالي نتيجة غربتهم عن نتائج عملهم الاجتماعي وتدهور أوضاعهم الاجتماعي نتيجة البطالة مع تقدم العلم والتكنولوجيا ونتيجة لتدهور الأوضاع الاجتماعية مع سباق التسلح. ومن خلال ذلك كله تصاغ مواقف الأفراد إذعاناً للواقع واستسلاماً له وتكيفاً مع المثل والقيم والمعايير السلوكية التي يفرزها: قيم الوصولية والكسب السريع والفهلوة وعبادة القوة أو أن تلقيه في مهب التعصب الشوفيني القومي أو الديني. تلك هي الثقافة التي تجدب العلاقات الإنسانية وتصحر الروح إذ تفرغها من مضمونها الإنساني

والروحي النبيل وتقوض الفضائل بقوة الشهوة والجشع والتكالب ودفع الآخرين بالأكتاف حتى يمكن الانطلاق من وسط الزحام.

* * *

خلاصة لما تقدم فالثقافة الوافدة عبر قنوات الاتصال الاحتكارية تبرر مجمل الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي المتكون تاريخياً في العالم الرأسمالي كما تبرر تقسيم العمل القائم محلياً وعلى النطاق الدولي داخل «المدينة العالمية» حسب المفهوم البريجنسكي، وتضفي على تقسيم المواقع والعمل طابع المصير القدري والديمومة، أنها ثقافة تميز بين العروق والأجناس في كل بلد وتبرر الاستراتيجية الامبريالية تجاه شعوب العالم ونزوعها إلى العدوان والهيمنة والاستئثار بثروات الشعوب ولا ترى لشعوب العالم الثالث غير مصير المأساة والمراوحة في حلقة التخلف.

إنها ثقافة تغيب الامبريالية وعلاقاتها وممارساتها المعبرة عن مصالح الاحتكارات فوق القومية مثلما تغيب الصهيونية وتطمس جذرها الاجتماعي وطابع علاقتها العضوية بالامبريالية بحكم الوحدة العضوية لحاملها الاجتماعي.. إن الزعم بأن السوبرمان الأميركي الذي يتعامل مع العالم كعملاق أسطوري يتحول إلى حمل وديع أمام الصهيونية في عقر داره، زعم لا يستقيم مع منطق أو واقع.

وكذلك تغيب الإمبريالية الثقافية الأصول الاجتماعية والتاريخية للشرور والمشاكل الاجتماعية التي تؤرق الإنسان وتثقل كاهله.

وهي ثقافة تقطر منتجها تسلية للجماهير ومتعة لها في لحظة استرخاء وغيبوبة عن همومها الأرضية، تمجّد الإنسان الاسمي على حساب الجماهير وتمنح دور محرك للأحداث لأفراد النخبة الذين يلوحون بالاصبع للجماهير، فتندفع خلفهم بمزاج القطيع مبهورة فاقدة الإرادة.

ومردود هذه الثقافة في عالمنا العربي دعوة إلى الاذعان لمصير التبعية والتخلف وتصحّر العلاقات الإنسانية وانجرافاً وراء الاستهلاك دون الإنتاج وإغواء بقيمه ومثله ونظراته وحثاً على التغرب عن الواقع والمعاناة وعلى الانغماس في الأنانية والوصولية والأساليب الملتوية.

وهذه القيم التي تجدب الروح وتولد نوازع العدمية القومية يرتد صداها تعصباً وإنكفاء إلى قيم العصور الوسطى وتمترسا خلفاً أسوار العزلة الثقافية التي لم تعد تحصن أحداً ضد عالمية الثقافة وتدفقها عبر وسائل الاتصال المنظورة. إن التعصب وانعدام التسامح والشوفينية والانغماس بالصوفية القدرية يرتبط بقاسم مشترك مع ذهنية الاستهلاك تتمثل في النظرات اللاتاريخية واللاإجتماعية والغربة عن الواقع وقضاياه المتكونة تاريخياً وإغفال روح العصر.

وبالنظر لكون الثقافة لا تفرض بالاكراه، تلتقطها نفسية إجتماعية تستنبت في مناخ الهياكل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية القائمة فإن إمبريالية الثقافة تكرس واقع التخلف الاقتصادي وهياكله الاجتماعية وترعاها.

تلك هي عناصر الوعي الاجتماعي في عالمنا العربي وعوامل أزمته. وهي كما يتبين حياة ثقافية ذات منشأ إجتماعي تاريخي وتثير مشاكل تستثير بدورها المعالجات والحلول، هي مقومات وقضايا الثقافة الوطنية، ثقافة التنمية الاجتماعية المادية والروحية، فالتنمية الثقافية توأم التنمية الاقتصادية تتفاعل معها وتحمل مشاكلها وأزماتها وتطرح قضاياها وحلولها. والحاضر لا يستطيع الافلات من الماضي فهو استمرار له وتناقض جدلي مع ظواهره ومشاكله والمستقبل استمرار للحاضر، ومستقبل الثقافة العربية استمرار لحاضرها من حيث الشكل وإنعكاس لواقع المستقبل من حيث الجوهر.

## ٣ـ ثقافة التنمية الوطنية

يندمج الصراع ضد الغزو الاقتصادي والسياسي للإمبريالية بالصراع ضد ثقافتها، تلك الثقافة الموجهة، بهدف إنجاح مشاريع الغزو المادي للإمبريالية، ولا يتم هذا الصراع حرباً كلامية مجردة، فالثقافة في نهاية الأمر تتجسد مواقف عملية وعادات سلوكية تكتسب من خلال الممارسة الحياتية وأهم جوانبها ممارسة العمل والحياة اليومية، فالصراع ضد أمبريالية الثقافية، عندما يراد له أن يحقق أهدافه الوطنية في صياغة وعي وطني وقومي يحقق سيطرة الإنسان على واقعه الاجتماعي والطبيعي، يتجلى صراع الحقيقة ضد نظام الأوهام الامبريالية لتبرير هيمنتها وسياستها اللصوصية النهاية، وصراعاً لترسيخ إنسانية الإنسان ضد عوامل التخريب الأخلاقي والفكري وتسميم الأفكار وتشويه الوقائع، إنه صراع الثقافة الإنسانية المعادي للإنسان ضمن الظروف الخاصة المتميزة لعالمنا العربي.

قد لا تحمل ثقافة التحرر الوطني مضموناً إيديولوجياً متبنوراً، ولكن إيديولوجيا الطبقة العاملة تشكل رافداً معيناً، من حيث النظرات الاجتماعية والقيم الاجتماعية والمثل، من روافد الثقافة الوطنية، فهذه الايديولوجيا الثورية ديموقراطية في جوهرها طالما أنها تتوجه لإنهاض الجماهير ودفعها إلى الحياة الاجتماعية وتحرك طاقاتها وتحشد قواها، وطالما أنها تحمل حلاً لإشكاليات العمليات الاجتماعية وتحلل عواملها وعناصرها وتكشف عن ديناميتها.

فالثقافة الوطنية في جوهرها إنسانية وديموقراطية وهي تقدمية بالحتم والضرورة، هي منحازة إلى الإنسان ضد أعداء الإنسان، مع التقدم ضد التخلف، مع الديموقراطية ضد الاستبداد، والمثقف في البلدان النامية، التي لم يكتمل فيها الغزو الطبقي الاجتماعي، قد لا يلتزم بموقف طبقي متميز، إلا أن نظراته وتقييماته للظواهر والقضايا ينتظمها خيط مصلحة إجتماعية: إما مع الجماهير أو ضد الجماهير وتجاهل لقضاياها، فنشاطه الثقافي سياسي من حيث المضمون والجوهر، ينشغل بالتحليل والتنبؤ لإدراك توجه العمليات الاجتماعية وتفهم ديناميتها، ورغم الخصائص النوعية لعمل السياسي والمثقف إلا أنهما يتداخلان ويتصارعان، وفي كلتا الحالتين تسود بينهما علاقة تفاعل، علاقة تأثر وتأثير.

## الثقافة ومهمات المرحلة

في البلدان النامية تتخذ المجتمعات حالة إنتقالية. وفي مجال الاقتصاد لا تستقر التمايزات الطبقية فتتخذ النشاطات السياسية والثقافية دوراً أكثر دينامية وفاعلية من النشاط الاقتصادي. وإزاء عدم

التبلور من حيث الانتماء الطبقي يشكل المثقفون فئة متكاملة نسبياً ذات أسلحة خاصة مميزة في معارك الفرز الاجتماعي والصراع الاجتماعي ولها سبل علاقاتها الاجتماعية متعددة الأوجه مع قوى المجتمع الانتقالي الأخرى. ومن الناحية التاريخية طرأ التحول والتبدل في مواقف المثقفين بالموازاة مع سيرورة الحركة القومية المناهضة للسيطرة الكولونيالية الأجنبية.

فقد بدأ الوعي الاجتماعي في بلداننا العربية مع بروز الكفاح القومي ضد الاضطهاد القومي المتحالف مع تخلف العصور الوسطى، وعبر سيرورة هذا الكفاح تطورت حركة الجماهير ونشطت مبادراتها وإسهاماتها في هذا الكفاح ونمت خبراتها بشأن القضايا الوطنية والظواهر الدولية وإصطفاف القوى على الصعيد الدولي بين أعداء وحلفاء.

في الوطن العربي ظهرت حركة التنوير. معركة ثقافية وسياسية ضد الاستبداد السياسي والجهل والأمية، وضد الخرافات والتزمت والتعصب الطائفي وضد التقاليد الجامدة التي اعترضت مسيرة التاريخ، لأول مرة أدخل المنورون في قاموس اللغة العربية والوعي الاجتماعي مفاهيم الشعب كمجتمع إجتماعي يسمو على الطائفية ومفاهيم الدستور والسلطة التشريعية مثلما أدخلوا مؤسسات الصحافة والإنتاج الأدبي ومؤسسات التعليم أدوات لنشر الوعي القومي وترقيته.

كان ذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وكانت أفكار الثورة الفرنسية ـ الحرية والإخاء والمساواة ـ ونظريات فلاسفتها ديدرو وفولتير ومونتسكيو وروسو وكوندورسيه تشكل محور النشاط الثقافي في أوروبا التي أكسبت الثقافة طابعاً دولياً وكسرت بمدافع سلعها الصناعية أقوى أسوار العزلة والتعصب ضد الأجانب في كل أرجاء المعمورة. لقد انتهى إلى غير رجعة الانغلاق الثقافي القومي وطابع التطور العفوي البطيء للثقافة القومية المعزولة عن الثقافات الأخرى، واكتسب التمازج والتلاقح الثقافيين تسارعاً تولده دينامية التطور في وسائل الاتصالات.

أطلت أوروبا على الشرق بجيوشها الغازية ونشاط احتكاراتها الاقتصادية وبسيمائها الثقافية الزاهية وملامحها الوسيمة، فحار المثقفون والسياسيون القوميون بين هذه وتلك، وفسّروا التناقض بأسباب وعوامل أخلاقية وطبعت الرومانسية كلّاً من النشاط السياسي القومي والثقافة القومية في تلك الفترة التي امتدت حتى الحرب العالمية الثانية. كان التحصيل الثقافي خلال هذه الفترة من نصيب أبناء الأسر الميسورة الذين تسلموا قيادة الحركة القومية بفضل استمرار عادة التعلق بالأسياد، وبعد تحقيق الاستقلال الوطني استقرت غالبية هذه الشريحة في صف السلطة، واحتلت مراكز قيادية في أجهزة الثقافة والتعليم والإدارة. وظل توجهها محكوماً بتأثرها بالثقافة البرجوازية وتقاليدها، وظل البعد الاجتماعي معدوماً في النظرات الثقافية لهذه الشريحة.

وحدث نهوض عارم في الحركات القومية للتحرر الوطني مع تحطم النظام الكولونيالي العالمي إثر الحرب العالمية الثانية وتحطم الفاشية وبروز النظام الاشتراكي على المسرح العالمي، واكتسبت الحركات القومية بعدها الاجتماعي المعبر عن مصالح الجماهير الاقتصادية ونظراتها إلى تنظيم الهيكل الاجتماعي، المسترشدة بحاجاتها وتطلعاتها.

وتعرت حقيقة البرجوازية في الغرب في مرحلتها الراهنة، نظاماً للإحتكارات وممارساتها المقاومة للتقدم والمعارضة لكل ما حملته البرجوازية في مرحلة نهوضها الثوري ضد استبداد الاقطاع من نظرات وقيم إيجابية. لم تستطع الملامح الرسمية لدول الامبريالية أن تستر الطابع الاحتكاري المتغلغل في جميع مسام الحياة الاجتماعية والطابع المتعفن في ثقافتها وممارساتها السياسية وبخاصة على المسرح العالمي.

وبالنتيجة يثبت عجز الفكر المجرد عن حل ومعالجة مشاكل المرحلة، مشاكل التحرر والتقدم في البلدان حديثة الاستقلال، بات العقل الجدلي مدعواً لكشف الوحدة والتناقض بين الشكل والجوهر، بين العام والخاص، والضرورة والصدفة، وداخل التركيب الاجتماعي بين المصالح المتعارضة. ونشأ من الوسط الجماهيري جمهور من المثقفين استيقظ على الوعي القومي والنضالي، ويتوجه بنزعة ديموقراطية عامة إلى المساواة والعدالة وإنصاف المحرومين، منشئه الاجتماعي. إلا أن هذا الجمهور تتنازعه نفسيات إجتماعية متضاربة تولدها تطلعات فردية وعوامل ضاغطة تخلق لدى الفرد إزدواجية بين التقليد والمعاصرة وبين الوطن والدولة، بين وسط إجتماعي طبقي ونزوع ذاتي إلى تسلق السلم الاجتماعي، الالتزام بمعايير القوانين الوضعية أم بمعايير الواجب الاجتماعي وضرورة التغيير والتقدم، وقد تتحول الازدواجية إلى تمزق وشوزيفرينيا إجتماعية، تناقض بين القناعات النظرية من جهة والسلوك اليومي المحكوم بنمط الحياة والتقليد وأسلوب العمل المهيمن من جهة مضادة.

وامتلك المثقفون الديموقراطيون سمات اجتماعية نوعية منحتهم الحزم والصلابة اللذين مكناهم من حل إشكالات الازدواجية وتحمل أعباء الصراع الثقافي. فهم ألصق بالجماهير وأكثر انفتاحاً على القوانين الاجتماعية وضرورات التطور التقدمي، وهم أقرب إلى معاناة الجماهير وتحسساً لنبض الحركة المستقلة وأقدر بالنتيجة على الالتزام بطموحات الجماهير وخلق التفاعل اللازم بين منتجهم الثقافي وأشواق الجماهير وتطلعاتها، وبحكم موضوعيتهم التي اكتسبوها من خلال التصاقهم الحميم بالواقع وضروراته وعبر الانفتاح على الثقافة الإنسانية استوعب المثقفون الوطنيون الديموقراطيون منجزات الثقافة الإنسانية في العالم واستلهموا نزعاتها الديموقراطية والتقدمية وتعمقوا في تراثهم القومي فأمسكوا بالقيمة الإنسانية للديموقراطية.

تتمثل خاصية الثقافة الوطنية في النفاذ إلى جوهر العلاقات الاجتماعية وإدراك التناقض الموضوعي داخل المجتمع على الصعد الاقتصادية والسياسية والثقافية وعرض اصطفاف القوى على هذه الصعد وفي المجالين المحلي والدولي. والثقافة الوطنية لا تفهم النشاط الثقافي وعظاً وإرشاداً، إنما تعبئة للنضال السياسي وحشداً للجماهير في النضال ضد أعدائها وبالوقوف ضد التحالف الامبريالي ـ الصهيوني. فعملية توليد ونشر الثقافة الوطنية على أوسع نطاق وفي العمق تتم بالتفاعل مع النشاط السياسي بمفهومه العلمي، مفهوم حركة الجماهير المستقلة ووضع الثقافة في متناول الجماهير العاملة.

فالثقافة الوطنية الديموقراطية لا تستقيم إلا بتعرية جذور المشاكل الاجتماعية داخل النظام الاجتماعي ذاته وكشف العلاقة الشرطية بين

الطرفين - إن ما يلحق الجماهير من أفكار وتجويع وما يفتك بها من أمراض إجتماعية ونفسية وفيزيولوجية إنما هو حصيلة نظام الهياكل الاقتصادية - السياسية التي تتجاوب مع مصالح أنانية ضيقة، وكل تغيير لا يحد من فهم هذه المصالح أو يجرفها مع تياره يظل مجرد إصلاحات وعمليات ترقيع وتجميل.

والثقافة الوطنية الديموقراطية تخلق التفاعل مع الجماهير مخترقة حواجز الكبت والقمع عندما يعكس منتجها الفني وفي ميدان العلوم الاجتماعية الواقع الموضوعي للحياة الاجتماعية وينفذ إلى جوهرها ويعبر عن السمات الأساس لواقع الطبقة والمجتمع والعصر بأكمله، وسواء استلهمت منتجات الثقافة الوطنية جوهر الحركة التاريخية وسماتها الأساس أو استلهمت التراث فإنها ملزمة بمجانبة التجريدية والتمعن في الظواهر بموضوعية وبالملموس، ووعي العلاقة السببية الضرورية والجوهرية المتكررة. فالأفكار الاجتماعية تتضح من خلال الممارسة الاجتماعية عن معارف وأدوات ثقافية سابقة تأتي تطويراً لها من حيث الشكل وتعكس حاجات الإنسان ومستوى خبراته العملية من حيث الجوهر والمضمون.

ولكي تنجز الثقافة الوطنية مهمتها وتؤدي وظيفتها الاجتماعية لا بد لها من الوقوف بوجه التيار المتدفق بغزارة الامبريالية الثقافية. فهذا التيار يحمل وظيفة تضليل الجماهير في البلدان النامية وتطويعها لإستراتيجية الهيمنة الامبريالية الاقتصادية والسياسية. وبهذه الوظيفة يأتي منتج إمبريالية الثقافة عنصرياً في جوهره = مركزية الحضارة الغربية، عدم الأهلية الثقافية لشعوب الشرق، عقلانية الغرب وروحانية الشرق، كما يأتي هذا المنتج تبريرياً غير موضوعي ولا علمي - نظام من الأوهام المفبركة وحشد هائل من التحليلات التي تغيب نشاط شعوب البلدان النامية وطموحاتها وتشهر الغرب بصورة تثير الانبهار والاحساس بالاحباط والعجز لدى شعوب العالم الثالث. إن ثقافة الامبريالية تنطلق من الاستراتيجية الكونية للإمبريالية وتقوم على مبدأ الإلحاق والتبعية وتغييب الحقيقة وبخاصة حقيقة الامبريالية الصهيونية ومنشأهما الاجتماعي الواحد وتعبيرهما عن مصالح طبقية مناهضة للسلم والتحرر الوطني والتقدم والديموقراطية في العالم كله.

إن واجب الثقافة الوطنية الديموقراطية تعرية هذا الواقع وفضحه، وفضح الزيف والادعاء في منتجات إمبريالية الثقافة المقنعة برداء الحرية وحقوق الإنسان والرسالة الحضارية للولايات المتحدة. وفي هذا المجال ينهض الكفاح الثقافي على مبدأ حق الشعب في التطور الوطني المستقل وليس على أسس إقليمية أو عرقية أو تعصب ديني أو مركزية جغرافية أو ثقافية متزمتة. فالامبريالية هي التي تزيف حقيقة حركات التحرر وتسمها بالطابع العنصري وتبرر الصراعات القومية بالعداء الأزلي والأبدي بين الأقوام والشعوب. وهي تسخّر أبحاث العلوم الاجتماعية وبخاصة علم النفس كي (تبرهن على) عنصر الشر المتأصل في طبيعة الإنسان وتروج للنظريات الاجتماعية الزائفة كالداروينية الاجتماعية ونظريات التحليل النفسي الفرويدي والبراغماتية بهدف التستر على الميول العدوانية الكائنة في الطبيعة الطبقية للإمبرياليةوأن تورط أي نشاط ثقافي في العنصرية والتزمت الطائفي والتعصب القومي يصب في تيار ثقافة الامبريالية ويخدم غاياتها وتوجهاتها.

والثقافة الوطنية الديموقراطية لا تقيم تعارضاً مطلقاً بين الخصوصية القومية والعام الإنساني في الثقافة. الثقافة أولاً وقبل كل شيء منتج إنساني وحاجة روحية للإنسان ككائن إجتماعي يحفزه حنين أبدي إلى المعرفة والتقدم لبلوغ السعادة والمساواة وهي بحكم منبتها وظروف تطورها ونموها تعكس القضايا والحاجات التي تولدها ضرورات المرحلة التاريخية المعاصرة، هذه الضرورات المتماثلة لدى كل شعوب العالم، فالعام والشامل في قضايا الثقافة وعناصرها يتوحد مع الخاص لدى كل شعوب العالم، والمحكوم بالنفسية الاجتماعية المتشكلة تاريخياً في ظروف العزلة الثقافية النسبية.

تلك هي السمات العامة للثقافة الوطنية وطابعها المتميز وفقاً للمرحلة التاريخية، ونظراً لتعبيرها عن الضرورات الموضوعية للعمليات الاجتماعية وتفسيرها لديناميتها ضمن مفهوم وحدة الظاهر الاجتماعية ومشروطيتها المتبادلة في هذه المرحلة التاريخية، فإن نشاطها يتجلى في قضيتين جوهريتين تمثلان محور قضية التنمية الاجتماعية التي تتفاعل وتتكامل من خلالها التنمية الثقافية مع التنمية المادية الاقتصادية.

## الثقافة وصياغة الإنسان الجديد

إن معيار الاختبار لأي نشاط ثقافي يتجلى في حصيلة هذا النشاط في صياغة المواقف الاجتماعية الجديدة المعبأة خلف قضية حل المهمات الاجتماعية والقومية وتذليل العقبات بوجه عملية التقدم الاجتماعي. فتربية الإنسان الجديد، القوة الرئيسية للتطور الاجتماعي هو المهمة المركزية للثقافة الوطنية. تطوير مواهبه وقدراته بصورة شاملة ومنسجمة وتصفية قيم العصور الوسطى المتخلفة في وعيه ومكافحة عوامل الجدب والتصحّر في حياته الروحية، تلك العوامل التي تحفزها وتنشطها ثقافة الاستهلاك الامبريالية والحرب النفسية المواكبة للحروب الاقتصادية والعسكرية.

فإذ تشكل تنمية القوى المنتجة مفتاح التنمية الاجتماعية بهدف إقامة هياكل إقتصادية تصمد بوجه الكولونيالية الجديدة، فإن الإنسان الجديد تشكل أساس القوى المنتجة الجديدة.

لقد حمل الإنسان العربي على كتفيه طوال قرون عدة ضغوط الحياة القاسية بما حفلت به من اضطهادات واستغلال ومصادرة حقوق. وبقي الإنسان عاجزاً أمام كوارث الطبيعة والجوائح الاجتماعية وظل يتطور بعفوية عبر تتالي الأجيال. تشهد على قيمة الإنسان العربي حتى قرن من الزمن المسميات التي كانت تطلق على الجماهير العاملة وأوصاف الازدراء والتحقير التي ألصقت بها، إذ لم تدخل قاموس العربية مفاهيم الشعب والجماهير ومسؤولية السلطة التشريعية والدستور والمساواة والإخاء إلا في النصف الثاني من القرن الماضي على أيدي المنوّرين العرب الذين استثار نقمتهم نهج الاستبداد والتجهيل والأمية والاستهانة بالجماهير.

شهدت القرون الوسطى إنفصاماً تاماً بين ممارسات السلطة المستبدة وقيم الحياة الاجتماعية التي رسخها الاستبداد من جهة وبين الدعوات الديمقراطية والإنسانية التي حفل بها التراث القومي العربي - الإسلامي في العصور الوسطى، والأمية من مخلفات القرون الوسطى خاضعة لأوهام والخرافات وسياج العزلة عن الحياة، يصعب على الأمي

استخدام آلات ومعدات صناعية في مرحلتها الأولى فكيف بصناعات مرحلة الثورة العلمية ـ التكنولوجية ومعدات الأليكترون؟

إن تطوير المعارف وإحلال الثقة بالنفس والاعتزاز بالكرامة الشخصية سمات للإنسان الجديد تتكون مع الخروج إلى الحياة العامة وممارسة السياسة من خلال إنجازات التحولات الاجتماعية التقدمية. تضاف إلى ذلك أن الصناعة الآلية تزرع لدى الفرد عادة الاستغراق في العمل التي تضفي عادات العفوية والفردية وترسخ لدى الأفراد تقليد تقصي واستكشاف الخواص الموضوعية للمواد والظاهرات وصولاً لتغييرها. فالمسار الموضوعي لتطور المعرفة من الممارسة إلى المعرفة ثم اختبار الأخيرة عن طريق الممارسة فتوسيع المعرفة وتعميقها لارتياد مجاهيل جديدة.. إن هذا المسار يقدم الدحض العملي والنظري لعقيدة العقلانية التي لا تقر إلا بالدرجة المنطقية لسيرورة المعرفة وتعتبرها مجرد تجريدات ذهنية تميز النخبة والسوبرمان، عقلية تبرير العنصرية، وكل إنسان سوى يؤدي دماغه الوظائف والإدراك الحسي والادراك المنطقي وإن كان ذلك يتم على درجات متفاوتة تنشأ بسبب تفاوت الظروف الاجتماعية التاريخية والقدرات الذهنية للفرد وليس عن عوامل بيولوجية متأصلة أو ملازمة لعرق أو عنصر بشري.

والثقافة بناء على ذلك، لا تنمو قيمها ومثلها ونظراتها عن طريق المواعظ أو التلقين أو في مزهريات منفصلة، الثقافة بنت الممارسة العملية وحصيلة النشاط الجماعي للناس وترتقي الثقافة بارتقاء الممارسة وبالارتباط بتطور تجارب الجماهير وبمناخ الديموقراطية والحرية التي تمارس في ظله حياتها الاجتماعية.. في مناخ الديموقراطية تنتعش الثقافة الوطنية وترسي تقاليدها في شتى مجالات الإنتاج الثقافي، ويتم التفاعل الخصب بين منتجي الثقافة الوطنية والجماهير الشعبية الأمر الذي لا يمكن عنه إزدهار الثقافة الوطنية وترسيخ قيمها ومثلها في النفسية الاجتماعية وجعلها الدليل المرشد للعملية التاريخية الجارية لحركة الجماهير السياسية المستقلة من أجل السلم والتقدم والديمقراطية.

### الثقافة والوحدة الوطنية والقومية

يستدعي هدف تعزيز الحركة الجماهيرية السياسية المستقلة تحقيق وحدة الجماهير الشعبية على الصعيدين الوطني والقومي، وتعترض هذه المهمة صعوبات وعقبات ناشئة عن استمرار مخلفات الماضي في الوعي والعلاقات الاجتماعية، فالوعي بطبيعته يحمل قوة استمرار تبقي على عناصره المتخلفة حتى بعد اندثار عواملها المادية داخل المجتمع، كما أن تحلل العلاقات الاجتماعية الضيقة في المجتمعات الانتقالية لا يضمن بصورة آلية تشكل علاقات جديدة تقدمية تنبت مصالح وحاجات في النفسية الاجتماعية تعانق الوطن بأكمله.. فالثقافة إنتماء بقدر ما هي موقف، ففي الأقطار العربية نمت علاقات إجتماعية جديدة وتشكلت مؤسسات سياسية وهياكل إقتصادية سحبت الفرد من تأثير العلاقات العشائرية وتقاليدها، إلا أنها تركته يهيم على قارعة التاريخ عنصراً خاملاً يتسكع بعيداً عن قوى الإنتاج ويعيش حالة ضياع تحت رحمة العمليات الاجتماعية الطاحنة، فالهجرة من الأرياف مثلاً ملأت المدن بالمتعطلين والفئات الشرسة وعناصر العالم السفلي، إنه لمثال صارخ على القوى الاجتماعية الهوجاء التي تطحن الجوانب الايجابية في الحياة الروحية القديمة في ظروف التطور العفوي وتجاهل القوانين الاجتماعية الموضوعية، مما يعرقل عمليات التنمية الاقتصادية بما يستوعب نتائج التفجر السكاني بالأرياف.

إلا أن الابقاء على تخلف الاقتصاد وبالذات استمرار النماذج الاقتصادية المعزولة عن بعضها البعض يعزز نزعات إنفصالية وانعزالية داخل البلد الواحد.. ذلك أن النماذج الاقتصادية المنفصلة والمتجازرة تستنبت في النفسية الاجتماعية إنتماء إنعزالياً وتعصباً للعشيرة أو الطائفة أو الاقليم، وبين مشاعر التعصب والعزلة علاقة من ضيق الأفق تتجلى عشائرية في أحيان معينة وطائفية في حالات أخرى وإقليمية تارة، فالتعصب بشكل عام هو ضيق أفق يقيم حواجز حول الوطن وداخل كل منطقة ومدينة وحي وقرية.

إن روح التعاون في القرية الفلاحية، نفسية عفوية تقتصر على إطار البيئة الصغيرة للفلاح وغالباً ما تفضي إلى نزاع وتنافس مع البيئة الاجتماعية المجاورة، أما أفراد النخبة الذين استأثروا في ظل وهم المساواة داخل القبيلة، بالنصيب الأوفر من الدخل الجماعي واحتكروا حق إصدار القرار فلا يتخلون عن الحنين إلى الاحتفاظ بهذين الامتيازين ويشجعون العلاقات الاجتماعية المتخلفة وروابطها في مجال الإدارة والجهاز البيروقراطي لكي يواصلوا إحكام قبضتهم على الجماهير وتعطيل حركتها المستقلة. وتظل ثابتة في النفسية الاجتماعية نزعات الغربة والانتماء القبلي أو الطائفي والريب حيال الآخرين ومحاباة الأقارب.. إن قوة استمرار التقاليد القديمة تقيم صعوبات أمام تحقيق الوحدة الوطنية والقومية، فلطرائقها الاجتماعية جذور راسخة في وعي الناس الذي لم يخضع لعملية تحول حاد وعنيف بتأثير تحولات إجتماعية عميقة.

وكما يتضح بجلاء في عالمنا العربي فإن القوى الرجعية المرتبطة بالامبريالية والحركات المشبوهة التي عملت ضد التضامن العربي مثل حركة الكتائب في لبنان والفرعونية في مصر والنزعات الانفصالية وميول الانغلاق القومي والحركات الطائفية في أكثر من بلد عربي قد استغلت ميول العزلة وضيق الأفق المتخلفة في الوعي الاجتماعي ونفخت فيها بكل طاقتها.. وفي بلدان آسيا وأفريقيا استغلت نفس هذه النزعات حركات عرقية وطائفية إما لصالح أطماع فئوية لدى القومية الكبرى للاستحواذ على مكاسب التنمية أو لصالح نزعات إنقسامية لصالح البرجوازية الكبرى المرتبطة بالامبريالية مثل الحركة من أجل دولة خالبستان التي ينظمها متطرفون من السيخ في البنجاب بهدف فصل الولاية عن الهند وخلق سابقة تحتذى لتمزيق هذه الدولة، وفي هذه الحالات نجد أصابع القوى الامبريالية ومساندتها كما نجد الهجوم المعادي للديموقراطية والتقدم.

فكل تعصب يصب الماء في طاحون الفئات الأنانية العليا ذات الأطماع أو الفئات المتحدة من أسياد الماضي، وتتمثل خطورة نزعات التعصب في كونها تقيم تناقضات أو توسع تناقضات ثانوية قائمة فتحولها إلى تناقض اجتماعي يغطي على التناقض الجذري مع الامبريالية والصهيونية، فمن الطبيعي إذن أن يشجع هذا التحالف المعادي للشعوب العربية نزعات الانعزال وينفخ في نيرانها وينشطها باستمرار.

حتى أن مثقفين قد لا يستوعبون سوى نتف من نظرات التقدم وقيمها ويتخلف في وعيهم رواسب من قيم التعصب والانعزال ويعجزون عن الانفصال التام والحازم عن تقاليد النظرات القديمة إلى الحياة والكون، فتتأثر مواقفهم بهذه الرواسب. وقد يفقد البعض صوابه أمام الصعوبات الناشئة بفعل تعقيدات الأزمة ويعجز عن إمعان التفكير في ظروف تحضر وتطوير حركة الجماهير فيندفع في أحضان اليأس والفوضوية فيخلط الضحية بالمجرم ويلقي اللوم على الضحية بسبب ممارسة مصدرها العفوية والجهل وإنعدام الخبرة ودسائس الامبريالية.

إن تصفية نزعات الانعزال والتعصب الضيق مهمة رئيسة من المهمات الديموقراطية للتحرر الوطني والقومي، فتحقيق الوحدة الوطنية والقومية خطوة ديموقراطية تقدمية عظيمة ترتبط بعلاقة جدلية مع مهمة التنمية الاجتماعية فهي تفشل مخطط مهمة «فرق تسد» ودسائسها لتفتيتها وحدة القوى المناهضة للامبريالية والصهيونية وتحرف انتباه هذه القوى عن المهمة الرئيسية والأعداء الرئيسيين، ومن ناحية أخرى فالكيان الوطني الأكبر والأوسع يهيء فرصة أفضل لإنجاح مهمة التنمية وتسهيل إنجازها. ذلك أن الكيان الأكبر يوفر العرض لبناء المؤسسات الانتاجية الضخمة التي تستخدم التكنولوجيا المتقدمة ذات الإنتاجية العالية، وتكون ثمرة ذلك منتجات متدنية الكلفة تصمد بوجه المنافسة. ومن جهة أخرى فالسوق المحلية الواسعة تضمن تنمية الإنتاج بغير اختناقات تسويقية أو أزمات الانكماش والكساد.

* * *

يبرهن قانون وحدة الظواهر الاجتماعية وترابطها ضمن شبكة من العلاقات السببية والشرطية أن تفرعات الظواهر الاجتماعية والروحية وعلى مستويات متباينة تبين خطأ وضرر التجريد في بحث وتحليل الظاهرة الاجتماعية وعقم محاولة عزل الثقافة عن الاتجاهات العامة للسياسة وبالذات عن قضية الحرية والديموقراطية السياسية، فالطرح الملموس لقضيته الثقافية يستدعي الاستئناس بالشروط العينية الملموسة للتنظيم الاجتماعي وعمل السلطة السياسية، وهذا ينطبق بصورة خاصة على البلدان النامية.

في هذه البلدان تمر المجتمعات بمرحلة انتقالية تتحول عبرها الهياكل الاقتصادية وتكتسب القوة والاتساع وتتمايز الانتماءات الطبقية من خلال الفرز الاجتماعي المتواصل للقوى المرتبطة بالإنتاج الصغير والملكية الصغيرة. في هذا الواقع الاجتماعي تكتسب السلطة السياسية دور العامل الحاسم والأكثر دينامية في تحديد مسار التطور وبالتالي طبيعته ومضمونه. وتتبوأ الثقافة الرسمية موقعاً متفوقاً ومتميزاً في مجال الصراع الثقافي، ذلك أنها تمتلك وسائل الاتصالات ذات التكنولوجيا العالمية لإيصال سيل متدفق غزير من المنتج الثقافي الموجه. وهناك أيضاً قدرة الرأسمال على امتلاك وسائل إتصاله الخاصة وتوظيفها في مهمة صياغة الوعي الاجتماعي وترويج الثقافة الاستهلاكية ذات الوظيفة الاجتماعية المرسومة، بات جهاز الثقافة عدلاً لجهاز الأمن من حيث الوظيفة الاجتماعية في تأمين الاستقرار لأنظمة البلدان النامية، حتى أن الثقافة تهيء للقيم والمعايير السلوكية الملائمة لنشاط أجهزة الأمن وتمنحها قبولاً عاماً في المجتمع، فهي قد تروج مثلاً للتسامح والحوار الفكري الخصب، وقد تروج للاستبداد والاحتكار ولعبادة القوة.

وإلى جانب أجهزة الاعلام والثقافة تعمل في خدمة التربية الثقافية أجهزة التعليم العام والجامعي، في القطاعين العام والخاص، والعملية التربوية تبدأ منذ الأيام الأولى لولادة الطفل وتتواصل بلا إنقطاع مع استمرار الحياة بوظيفة موجهة محددة تتلخص في إعادة إنتاج علاقات الإنتاج لتهيئة الأجيال من حيث الخبرات العملية والقيم والمعايير السلوكية والمثل للإذعان لقانون عمل الهياكل الاقتصادية القائمة.

وبينما تقوم وظيفة الأدب والفن ـ أرقى أشكال التأثير الثقافي ـ بمهمة تغيير الإنسان بواسطة الإنسان من خلال عرض صور فنية ملموسة لأحداث الواقع وظاهراته ضمن نظام تقييمي واع، تعيد تربية المتلقي، فإن المدرسة تحفز المجرى العام للتوجه الثقافي عند الطفل وترسخ القواعد الأساس التي يقوم عليها البناء الثقافي: أسلوب التدريس هل هو تلقين أم تدريب على الاستنتاج وتربية ملكتي الاستدلال والاستقراء؟ المعلومات المدرسية أكداس من الطلاسم المنفّرة البعيدة عن التجربة والحياة أم معلومات مفيدة عن الوقائع الأساسية؟ إرهاق الذاكرة أم تنشيط وتنمية لقدرتها؟ التعامل مع التلميذ هل يتم على شكل إنزال عقوبات أم تربية للعادات السلوكية مقرونة بتربية الكرامة والاعتداد بالذات والثقة بالنفس؟ تلقي الاستنتاجات الجاهزة أم تربية الموقف النقدي؟ أمور وقضايا قد يأتي مفعولها غير بارز في الممارسة اليومية للعملية التعليمية إلا أنها في مجمل العملية تحفر عميقاً في اللاوعي والوعي وتشكل قالباً من المسلمات والبدهيات تصب فيه ثقافة الأجيال.

وهكذا إذن يبرز دور السلطة وأجهزتها الاعلامية والتعليمية والثقافية في بلورة توجه ثقافي متميز بمضمونه ورسالته. وإذا أضفنا إلى هذا الأثر الفاعل آثار البنى والهياكل الاقتصادية ـ السياسية التي ترعاها الدولة وما تستنبته في النفسية الاجتماعية من نظرات وقيم تدرك مدى القوة الديناميكية التي تلعبها المؤسسات الرسمية في دعم أو محاربة الثقافة الوطنية الديموقراطية، تسهيل مهماتها في تحويل الواقع أو إعاقة هذه المهمات وتعطيلها، تنشيط الممارسة الاجتماعية للجماهير ودفعها إلى الحياة الاجتماعية والسياسية أو تكبيل الجماهير والحجر عليها.

وإذا ما وضعت العراقيل بوجه الحركة التاريخية فلا شيء بمقدوره إخماد المشاكل الاجتماعية الناشئة أو تفريغ الطاقة التي تشحنها في النفسية الاجتماعية. فتفاقم هذه المشاكل واستفحالها في ظل الممارسات الأنانية الضيقة والذهنية المغلقة لا يتوقف أو يهدأ سيما وأن أساليب الكبت والقمع تعجز عن قطع الجماهير عن أفكار العصر، أفكار الديموقراطية وحق تقرير المصير والتقدم ولا تحجب عنها المثال الملهم للحركات الشعبية التي تهز العالم القديم وتصدّع جدرانه.

## ٤ ـ التراث في معركة التصدي الثقافي

يستحيل بناء الثقافة الوطنية الديموقراطية دون الاحاطة التامة بالثقافة التي أبدعها التطور القومي السابق وتطور الإنسانية بأجمعه بعد دراستها دراسة نقدية، فالثقافة الوطنية الديموقراطية تطوير لمجمل ما توصلت إليه الإنسانية من معارف في ظل المجتمعات السابقة وبخاصة

تطوير القيم الديموقراطية والإنسانية في التراث والتي عكست في حينه حنين الإنسان الأزلي إلى السعادة والمساواة ونفوره الغريزي من الاستبداد والاستغلال.

فلا أحد بمقدوره إحتكار التراث وقيمه، إذ ما من فئة إجتماعية تعنى بالثقافة بمقدورها إسقاط ثمرات التجارب الإنسانية الماضية من اعتبارها، والتراث يستشار لإعطاء رؤية في الحاضر ودعم توجهاته وقضاياه وإعادة صياغة الماضي من منظور قضايا الحاضر ووفق مستوى هياكله الايديولوجية والسياسية، إن جميع القوى الفاعلة إجتماعياً والطامحة لتوجيه الأحداث المعاصرة تستنجد بالتراث وتحاوره محاورة نقدية وتتناول منه ما يدعم توجهاتها. فالتراث الفكري، وإن شكل عضوية واحدة، إلا أن عناصره ترتبط فيما بينها بعلاقة تناقض وإنسجام.

وفي كل عصر تصارعت التطلعات الإنسانية داخل المجتمع الواحد وتجلت صراعاتها أفكاراً ونظريات ورؤى بعضها يدافع عن الوضع القائم ويزكيه ويدعمه بالأسانيد الفكرية وبعضها يحمل إرادة التغيير للأفضل، وقد يحمل حنين المحرومين وأشواقهم التي لم يقبلها الواقع السياسي القائم حينذاك، فتقمعها بقوة الاستبداد.

فالنظرات إلى التراث وعناصره تتضارب بتضارب الأهداف والمهمات التاريخية المعاصرة التي ترشد نشاط القوى الاجتماعية المتصارعة في كل مجتمع.

هناك القوى المروجة لسلع الامبريالية المادية تتحمس لترويج ثقافتها كذلك، وتنكر من منطق عدميتها القومية ومصالحها التابعة أي قيمة في التراث القومي وتسقطه جملة من اعتبارها. فهي تراه عقيماً منطوياً على الروح خاوياً من القيم العقلانية التي تجاري عقلانية الحضارة البرجوازية وتقدمها العلمي والتكنولوجي.

وعلى الضد من هذه القوى ترى الاتجاهات السلفية في التراث قوالب جاهزة يمكن أن يطوع لها الحاضر ويحشر داخلها، فهي ترى في التاريخ إمتداداً في فراغ لا ينشدّ إلى واقع يتغير أو يرتبط بعوامل تغيير وتحويل وتعقد في الحياة الاجتماعية، وهي تنكر ارتباط الفكر والظواهر الاجتماعية بتاريخ أو وضع اجتماعي ملموس ومتميز، وتمتنع عن البحث الملموس في الظواهر والمشكلات المعاصرة مكتفية بتخطيط تجريدي للوضع العام وفق قوالب النصوص التراثية، وكان لهذه الطروحات دورٌ إيجابي في أوائل فترة المد الكولونيالي حيث برزت ذخيرة هوية قومية متميزة وطاقة روحية تتصدى للاحتلال والسيطرة الأجنبيتين. إلا أن عجزها جلي في إنجاز مهمات التنمية الوطنية والتصدي للنظام الكولونيالي الجديد حيث تفشل في تقديم الحلول الملموسة إثر تحليل وتشريح ملموسين للعمليات الاجتماعية.

وبسبب اقتصارها على التعميمات التجريدية فإنها تكلّس تجارب الجماهير وتلهيها عن الاحساس بالواقع والمشاكل الملموسة. كما أنها تقف في صف التخلف وتعادي التقدم وقواه على المستويين المحلي والدولي، وتهبط بالصراع القومي المشروع إلى مستوى تعصب ديني متزمت.

والاتجاه الثالث يجمع أطراف الاتجاهين السابقين تعبيراً عن توحد النهج السياسي لكليهما فيدعو إلى مزاوجة بين «مادية الغرب وروحانية الشرق»، غطاءً فكرياً لتعفن الامبريالية واحتضارها وانعكاساً للتكامل الاقتصادي بين التوجه الرأسمالي في تطور البلدان النامية ومصالح الكولونيالية الجديدة.

أما الثقافة التقدمية، فتحلل علاقة التراث بوضعه التاريخي من جهة، وتبرز علاقته بالحاضر من جهة أخرى، فتكتشف العناصر الديموقراطية والإنسانية والعقلانية في تراثنا القومي وتظهر ذلك الحافز الأبدي إلى التقدم في الفكر والحياة الاجتماعية، كسمة أصيلة في التاريخ العربي عبر مراحله. إن هذه الدراسة النقدية للتراث تبين خصب الحياة الفكرية وتنوعها في التراث العربي الإسلامي وانطوائها على نزعات طبيعية وإنسانية وعقلية ومادية أشد بروزاً مما عرفه الغرب في نفس الفترة.. وهذا برهان عملي يدحض مزاعم إمبريالية الثقافة حول العقم الثقافي للشرق وانتفاء القدرة على التفكير الفطري والعقلاني لدى الشعوب الملونة ومنها العرب.

فالدراسة الموضوعية والعلمية للتراث ـ مناقشته تاريخياً وإجتماعياً ـ تخرج بنتائج إيجابية تؤكد على مناخ الثقة بالعقل ضد التقليد، والبحث الذي لا يكل عن مثل أعلى إنساني في المستقبل لا في الماضي يفتح العقل على الجديد ومعانيه الطبيعية. فعلم الكلام الذي دخل على الحياة الفكرية العربية الإسلامية في مراحل مبكرة جاء شكلاً فكرياً من أشكال التحول النوعي لتراكمات القمة الاجتماعية على الاستبداد السياسي، إذ ساهم الفقهاء والحركات الاجتماعية الدينية من شيعة وخوارج وقدرية وجهمية ومرجئة وحلقات حسن البصري في الفصل بين الإمامة والخلافة، وكان هذا تجلياً دينياً لصراع فكري سياسي تطور إلى علم الكلام والنظر العقلي حتى في العقيدة الدينية.

وضم فكرة المعتزلة لبنات تصور جديد عقلاني للعالم يمكن معه تأسيس العلم الطبيعي وتنظيم الحياة عقلانياً وإعطاء وجود الإنسان الطبيعي الدنيوي أساساً راسخاً، وتطوير الفلسفة باتجاه إيجابي مجدد للفكر والحياة.

وتوصل إخوان الصفا إلى رؤية الوجود الموضوعي للعالم المادي وأقروا بالحركة مبدأ للوجود ملازماً له وانفتحوا بالكامل على الأديان والمذاهب كلها وعلى العلوم بأسرها دون تحفظ ودعوا إلى موقف نقدي من الدين عامة وأكدوا على قيمة العمل، الأمر الذي يتناقض مع نظرة العصر الاقطاعي، نظرة الازدراء للعمل اليدوي في الزراعة والحرفة وامتهان محترفيها. ودعا إخوان الصفا إلى تحكيم العقل وترئيسه في جماعتهم وآمنوا بقدرة العقل على استكشاف قانون السببية.

وأخضع الفارابي الحقيقة الدينية لحكم الحقيقة العقلية، ووضع الفيلسوف الرازي فلسفته على أساس تجاربه العلمية والطبية والكيماوية. وآمن ابن سينا بأزلية المادة والحركة والزمان وبأنّ العالم المادي له وجوده الموضوعي المستقل عن وعي الإنسان كما آمن بقدرة العقل البشري على معرفة الواقع واستيعاب حقائقه وظاهراته وبالحركة الكائنة في عالم الطبيعة المتحول والمتوالد ذاتياً والمتطور من البسيط إلى المركب.

وجاءت آراء ابن خلدون في تطور المجتمعات إرهاصات مبكرة لعلم

التطور الاجتماعي الحديث والذي لم يكن له أن ينشأ إلا كتطور نوعي لتراكمات العلوم الاقتصادية والسياسة الفلسفية السابقة.

آمن العقل العربي الإسلامي في تلك الفترة البعيدة باندماج الادراك الحسي مع الادراك المنطقي التجريدي في عملية المعرفة. وجاءت العلوم التجريبية لابن الهيثم والبيروني وابن سينا تجليات لهذا الربط الذي نادت به حركة العقل الإسلامي في مراحلها الأولى.

وفيما يتعلق بالمفهوم عن الإنسان، الكائن البشري المتمتع بالعقل وحرية الإرادة والقادر على إدراك واقعه الموضوعي فإن استنطاق نصوص التراث بلغة المفاهيم الايديولوجية الراهنة واستكناه دلالات النصوص وفق منظور الحاضر يؤكد بمكانة العقل وحقه في تأويل نصوص الشريعة وتوسيع مجال حركة الإنسان ومساعدته على متابعة عملية تحرره من انحطاط العالم القديم ومن تبعية العوامل الطبيعية التي تكبله بالأوهام والخرافات. فالإنسان في نظر المعتزلة كائن يستطيع التفكير العقلي وتأكيد الذات ومسؤول أخلاقياً عن تصرفاته. والعالم كما رآه المعتزلة ليس مصبوباً منذ الأزل في قوالب جامدة.. وجال الفكر المعتزلي في آفاق رحيبة وتأمل عميقاً في مسائل الطبيعة والجوهر والإنسان والروح والنفس والحياة والعلة والمعرفة الحسية والمعرفة العقلية وكذلك في السياسة.

هذا ما توضحه بجلاء الدراسات الخصبة في التراث والتي مخرت في بحره بمهارة الربان المقتدر فعادت بثروات خصبة ونفيسة. وجدت هذه الدراسات أن الجولات العلمية في العصور الوسطى قد انطلقت من مبدأ الاجتهاد، الركن الهام من أركان التشريع الإسلامي، والمستند إلى النصوص القرآنية التي ترفع مقام العقل والتفكير والتفقه والعلم وصولاً إلى اليقين. وقد حث القرآن صراحة على الاسترشاد بالعقل والمعرفة ورفع قيمة العقل لدى الإنسان وأكد على مساواة بني البشر بغض النظر عن جنسياتهم. وهو مبدأ ما زالت البشرية تمهره بالدماء الغزيرة. ولا أحد بمقدوره إنكار دعوة السنة النبوية إلى إعلاء شأن العقل والإرادة لدى بني الإنسان. إلا أن بعض السلفيين، وهم يحتمون خلف هذه الدعوات يحجمون عن الانتفاع بها في الحياة العملية ولا يفتقدونها في الممارسة اليومية لحياة الجماهير الشعبية التي تجري غوايتها على التعصب والإيمان المغلق والأخذ بالتخطيطات التجريدية. إن دعوة الإسلام إلى العقل ينبغي أن تكون المرشد الدؤوب لفهم نواميس البيئة الطبيعية والاجتماعية وإدراك دينامية عملياتها الجارية وإلا فلا ضير في علم لا ينفع أهله، ولا قيمة لقناعة لا ترشد الممارسة العملية الاجتماعية.

إن مقارنة بين سيرة الخليفة الراشدي عمر الذي لم تثلم هيبته عبارة أعرابي أثناء خطبة صلاة الجمعة «لا سمعاً ولا طاعة» ولم تطعن كبرياءه عبارة أخرى» والله لو رأينا فيك إعوجاجاً لقومناه بحد سيوفنا» وقال للمصري «إضرب ابن الأكرمين».. إن مقارنة هذه السيرة الماجدة بسيرة ذلك الخليفة الأموي القائل «من قال لي بعد مقامي هذا إتق الله ضربت عنقه» تبين كيف طمست المثل السامية في الإسلام أمام زحف القيم الاقطاعية التي هيمنت على الحياة الاقتصادية والروحية على أيدي بني أمية. في هذه المرحلة قطعت رقاب دعاة المساواة بين المسلمين وفرضت ألقاب «العوام» و«سفلة الناس» و«الرعاع» على جماهير المنتجين وسقطت المبدئية المتماسكة أمام النفاق والتزلف والوصولية التي تتربى في مناخ الاستبداد والاستئثار بثروة الأمة.

لم يكن بالامكان طوال القرون الوسطى إختراق شرنقة المعايير والقيم والنظم الاقطاعية التي تزدري المنتجين في الزراعة والحرفة وتأخذ بالمراتبية الاجتماعية واستبداد السلطة. وحتى المتنفضين على الحكام المستبدين تمثلوا بالسلطان ونظامه كمثال لحركتهم؛ واستحوذ قائد الانتفاضة لنفسه بين أتباعه على المقام المتميز في صنع القرار. وطبقاً لقانون التوافق بين مستوى تطور قوى الإنتاج والعلاقات الاجتماعية فقد قبلت كمسلمة تلك القيمة المتدنية للناس المنتجين في أدنى درجات السلم الاجتماعي.

ساد هذا الوضع في آسيا وأوروبا أزمنة الاقطاع، وعندما قاد المصلح الديني في ألمانيا القرن السادس عشر، مونتسر، ثورة الفلاحين منادياً بمثل المساواة بين بني البشر، وقف لوثر، المصلح الديني المعاصر له، ضد هذه الثورة وألب عليها القوم إلى أن تم سحقها، كان منطق الحركة التاريخية في ذلك العصر يرفض اختصار حلقات التطور التاريخي وإحلال المساواة المطلقة بين بني البشر.

وشأن مونتسر كان علي بن أبي طالب الخليفة الراشدي الذي أصر على أن يكون مال المسلمين ملكاً عاماً للمسلمين جميعاً ولا يجوز أن يستأثر خليفة أو يسخره لتدعيم سلطان ظالم.

ومع بزوغ عصر التنوير حمل المصلحون العرب في القرن الماضي على الجهل والاستبداد وحملوهما دون العلاقات الاجتماعية الاقطاعية، أوزار التخلف والضعف في ديار العرب.

نفض هؤلاء المصلحون الغبار المتراكم حول جوهر العقيدة الإسلامية واستنكر الأفغاني تغييب كل تعاليم الإسلام باستثناء طاعة أولي الأمر. وحمل الأفغاني على المتصوفة الذين لاذوا إلى الفناء في الله، مفرغين سخط نفوسهم إنطواء صوفياً، وقال فيهم «أنا لا أفهم معنى الفناء في الله» إنما الفناء يكون في خلق الله.. تعليمهم وتنبيههم إلى وسائل سعادتهم وما فيه خيرهم. وطالب الأفغاني بحكومة مسؤولة أمام مجلس نيابي إلا أنه لم يستطع تحديد طبيعة هذه المسؤولية ولا طريقة تشكيل المجلس النيابي.

وحمل محمد عبده على الحكومة الاستبدادية وطالب بتغيير سلطتها وإلزامها بالمساواة بين الرعية، وأنكر السلطة الدينية على الإسلام باستثناء سلطة الموعظة الحسنة والدعوة إلى الخير والتنفير من الشر، وهي سلطة خولها الله لأدنى المسلمين يقرع بها أنف أعلاهم، كما خولها لأعلاهم يتناول بها أدناهم.

وفي كتابه طبائع الاستبداد أكد الكواكبي أن المستبد «لا يخاف العلوم الدينية المتعلقة بالمعاد لأنها لا ترفع غباوة ولا تزيل غشاوة؛ وإنما يتلهى بها المتهوسون؛ لكن ترتعد فرائص المستبد من علوم الحياة مثل الحكمة النظرية الفلسفية، والعقلية وحقوق الأمم أو سياسة المدنية وغيرها من العلوم الممزقة للغيوم، المشعة للنجوم، المحرقة للرؤوس».

توجهت كوكبة المنورين إلى أفراد النخبة يحثونهم على مقارعة الاستبداد السياسي دون أن يتعرضوا للعلاقات الاجتماعية الاقطاعية التي يستند إليها الاستبداد، لم يفطنوا إلى جوهر الظلم في علاقات

الاقطاع ولم يفطنوا إلى ضحايا هذه الظلم الرازحين في أسفل هرمه الاجتماعي، وطبيعي أنهم عجزوا عن إدراك الطاقة الثورية المغيرة للواقع الكامنة في هذه الجماهير المقهورة، ولازم هذا العجز الحركة القومية للتحرر العربي طوال النصف الأول من هذا القرن، حتى دخل البعد الاجتماعي إلى الحركة القومية بعد انهيار النظام الكولونيالي العالمي وتشكل الدول الجديدة في قارتي آسيا وأفريقيا، فاقترنت الحرية بإنصاف المحرومين والمستغلين.

إن اقتران الحرية والديموقراطية والتقدم بالعدالة الاجتماعية مرحلة نوعية في تطور الفكر، مرحلة مرتبطة بتشكل الحركات الجماهيرية للكادحين والشغيلة التي استقطبت خيرة العقول للتعلم منها وتعليمها والاسترشاد فيها وإرشادها. ولأول مرة في تاريخ الفكر البشري تشكلت إيديولوجيا خاصة بالجماهير التي تعاني الاضطهاد والاستغلال توجه نظراتها وتغني قيمها وتصوغ مثالها وتنير طريق تحررها وتستنير حصيلة الخبرة الاجتماعية لحركة الجماهير من أجل التحرر والعدالة. عند هذه المرحلة لم يعد الفكر مقتصراً على الاقرار بالحقائق، إذ تحول إلى أداة تحريك وتعبئة وترشيد لقوى التغيير، قوة مادية محولة للواقع الاجتماعي وطاقة دفع قوية إذا ما تعانقت مع الجماهير وأشواقها وطموحاتها. إن تفاعل الفكر مع حركة الجماهير قوة دينامية أغنت الطرفين ودفعتها للدور المقرر للتطور التاريخي في المرحلة المعاصرة من حياة البشرية.

إذن فالتراث الفكري القومي نهض بوظيفته في إرشاد النزوع الاجتماعي في مناهضته الاستبداد والتمرد على التقليد ورفض القوالب المتكلسة التي تسد الطريق بوجه التقدم. فاستكشف بفعل التجريب والادراك العقلي جوانب جديدة من الطبيعة والحياة الاجتماعية ورفد مسيرة التقدم التاريخي للفكر الإنساني لبضعة قرون زمنية، إلا أنه، وهو المقيد بالعلاقات الاقطاعية القائمة، وشأن بقية الظواهر الاجتماعية ظل أسير واقعه الاجتماعي.

تطور الفكر في حينه طبقاً لجدليته الخاصة كنشاط للعقل الذي يعكس الواقع وبصفته أحد ظواهر الواقع الاجتماعي المتشابكة فيما بينها بقنوات من التأثر والتأثير، وبصفته حلقة تاريخية لتطور الفكر الإنساني.

# في الغزو.. والثقافة.. والشخصية..

مبارك ربيع - المغرب -

**1) حول مفهوم الغزو**

يحيل مفهوم الغزو مباشرة الى قاموس الحرب «غزا القوم: خرج لقتالهم» ولذلك فإن التعبير الذي شاع في السنوات الأخيرة لدى المثقفين العرب، وهو تعبير الغزو الثقافي يثير كثيراً من الالتباسات ويتطلب التوضيح، خاصة وأن أصواتاً عديدة ترتفع ضد استخدامه لعدم دقته.

ونعتقد أن مؤتمر «مواجهة الغزو الثقافي . . .»[1] على أهميته، وأهمية المشاركين فيه كمّاً وكيفاً، لم ينجح في تبديد الالتباسات المحيطة بالمفهوم، لذلك كان نجاحه أكبر في تحليل ضرورة المواجهة، وحتى في تحديد بعض وسائلها. . وقد يكون هذا الأمر طبيعياً نظراً لكون المؤتمر ينطلق مباشرة من ظاهرة الغزو الثقافي الصهيوني بالذات، وما ترتب أو أريد له أن يترتب من عمليات «التطبيع» انطلاقاً من معاهدة كامب ديفيد.

إن تعريف أي مفهوم وتحديده يضع دائماً صعوبات لا تحصى، وفي النهاية نقبل تعدد التحديدات والتعريفات باعتبارها تمثل وجهات نظر مختلفة للموضوع، وتعرض اتجاهات متنوعة بصدده.

بيد أن هذا الوضع إذا كان مقبولاً أكاديمياً ومن الناحية المنهجية، ومقبولاً أيضاً موضوعياً باعتبار أن المفاهيم المختلف بشأنها تمثل موضوعات تحتمل ذلك، فإن موضوع الغزو الثقافي يبدو غير محتمل لمثل هذا. ذلك أن هذا المفهوم يحيل، ويجب أن يحيل على خطة عملية تحقق أهدافاً محددة هي بالنسبة للعرب التحرر من هذا! الغزو وما يتلوه من مراحل تحقيق الوحدة.

العودة الى الأصل في هذا المفهوم تؤدي بنا الى المجال العسكري، مجال الفتوحات والمعارك الحربية، الهادفة الى إحلال السيطرة. ونستطيع أن نقول مبدئياً إن كل غزو عسكري يتضمن غزواً ثقافياً يعمل بوسيلة ما على تركيز «ثقافته» في المغلوب.

نقول إن هذا هو ما يحدث مبدئياً لا بالضرورة، كما أنه يحدث بالمعنى العام للثقافة، باعتبارها تمثل أفكار المنتصر أو أيديولوجيته جزئياً أو كلياً.

لا نستطيع أن نستقرىء التاريخ هنا ولكننا نستطيع أن نقول إن الحركة الاستعمارية الحديثة التي ورثت عن الغزو والفتوحات العسكرية التقليدية كل مظاهرها، تميزت بالاضافة الى ذلك بخصائص ومواصفات تجعل من المشروعية البحث عن مصطلحات ومفاهيم تميزها، وهذا ما قد يعمل على تبرير استخدام مصطلح الغزو الثقافي.

**2) الحملة الاستعمارية: نمط حياة جديد**

إن النهضة الأوروبية المرتبطة بالنهضة الصناعية وبالمد الاستعماري، جعلت من هذه الأخيرة مرحلة بديلاً عن مرحلة الرق، لقد تواكبت ظاهرة الرق منذ فجر تاريخ الانسانية، الى عهد الاقطاع، مع الانتاج الزراعي ومظاهر التسخير في أشغال مشابهة كالمناجم وغيرها، بالاضافة الى الخدمات الشخصية في البيوت، وكان من بين مهامه في الحضارة اليونانية رعاية الأطفال، والى حد ما تربيتهم.

وقد أدت الكشوفات الجغرافية لخطوط الملاحة الجديدة نحو الشرق الأقصى، وكذلك اكتشاف العالم الجديد الى فتح الآفاق نحو التوسع الامبريالي، أضافت اليه النهضة الصناعية الأوربية حافزاً جديداً، يتلخص في الحاجة الى المواد الخام واليد الشغيلة والأسواق. إن نظام المصنع وبالتالي المنظومة الصناعية ليست في حاجة الى استغلال أو حتى استخدام على نمط المنظومة الزراعية

---

(1) انعقد بتونس 1981 بمبادرة اللجنة الثقافية لمؤتمر الشعب العربي.

وبالتالي فمتطلباتها مختلفة عنها، لذلك لم تكن في حاجة من أجل الاستغلال أو حتى الاستخدام الى اعتماد طريقة الرق التي تحتفظ بالرقيق أو المستخدم طول الوقت، بل لفترة محدودة في اليوم ونظير أجر. لا حاجة هنا إلى الدخول في التحليلات المتعددة لسوق اليد العاملة إن ما يبدو لنا أساسياً ويتطلب تسجيل الملاحظة بشأنه هو أن الظاهرة الاستعمارية الجديدة، في تزامنها مع النهضة الصناعية، وحلول نظام المصنع محل الإقطاعية بدت مظهراً للتحرر بالنسبة الى ما كان سائداً من منظومة الرق. فالعامل حسب هذا النظام سواء في المصنع أو في المزرعة ـ يملك من وقته ما هو خارج حصة الشغل مهما طالت، ويملك حرية صرف مرتبه مهما كان ضئيلاً، وهو مسؤول عن شؤون أسرته وبيته.

إن نظام المصنع يمثل قلباً للمنظومة التقليدية من نمط الحياة بغض النظر عن سلبياته وإيجابياته، ويمثل تركيزاً لنمط حياة جديد.

ففي المغرب على سبيل المثال، وهو نموذج كغيره من المستعمرات، ورغم كونه رسمياً كان خاضعاً لنظام «حماية» خاص، نجد أن انغراز المصانع في المدن وبعض القوى التي هيأتها الظروف لنشأة المصانع، منذ العقد الثاني من هذا القرن، قد قلب نمط الحياة بها بشكل جذري، وذلك بتغييره لايقاع الحياة الزراعية. لقد أصبح إيقاع الساعة هو المتحكم بدل «الزمن الطبيعي» المرتبط بتحرك الشمس من شروق الى غروب، وصلت كذلك عطلة نهاية الأسبوع في غير يومها المألوف، ولم تعد مناسبات الأفراح مرتبطة بالمواسم الفلاحية، بل بالعطلة السنوية للعامل في مصنعه. إننا هنا نتجاوز عن المراحل النضالية العالمية والمحلية التي خاضتها اليد العاملة للحصول على ظروف أحسن، وتحقيق مكتسباتها وتحصينها.

أما بالنسبة للعالم الحضري في المغرب، وهو صورة لما حصل في بلاد أخرى، فإن ظهور المصانع الحديثة المتنوعة جعل حياة المدن التقليدية تنقلب ولو شكلياً الى إيقاع الحياة في المدينة الأوروبية وخاصة في المدن الصناعية الكبرى كالدار البيضاء، بل إن ظهور المصانع أدى الى خلق هذه المدن خلقاً جديداً عمرانياً وبشرياً، ساهمت في تكوينه ظواهر الهجرة من القرى الى المدن، وهي ظواهر غير طبيعية، بل جاءت نتيجة مباشرة ومقصودة للوجود الاستعماري، وذلك عن طريق الاستيلاء على الأراضي الفلاحية لفائدة «المعمرين» الأجانب مما كان يحقق هدفاً مزدوجاً للمستعمر يتجلى في الحصول على هذه الأراضي وبالتالي توطين الأجانب بها من جهة، تم تدفق اليد العاملة على المصانع بالمدن من جهة ثانية، مما يساعد على تحريك دواليبها بالقدر المطلوب، وبأبخس ثمن نظراً لتوافر اليد العاملة.

إن هذا الانقلاب في حياة المواطن والذي فرض عليه إيقاعاً جديداً في نمط الحياة يمثل مظهراً آخر للغزو. وإذا افترضنا أن هذا التحول كان ضرورياً لتطوير المجتمع وتطوره، فهذا لا ينفي عن الظاهرة صفة الغزو على الأقل، لأن هذا التحول لم يأت عن طواعية من المواطن بل إنه فرض عليه فرضاً.

وليس هذا هو المظهر الوحيد من مظاهر هذا الغزو الصناعي الحضاري، بل إن التفاصيل كثيرة وحافلة بالدلالة. ففي مجال الشغل كما في مجال الاستثمار عن طريق الشركات والمؤسسات كان المواطن مستغلاً على جميع المستويات، فلو سلمنا بأن المستعمر ـ فرنسا في حالة المغرب ـ تحمّل نفقات تطوير المجتمع المغربي، وبالتالي لو سلمنا بأن الشعب الفرنسي كان يتحمل نصيباً عاماً من نفقات هذه «الحملة الحضارية» فيجب الانتباه الى المعطيات المؤكدة التالية:

(1) إن هذه التحملات ـ التي هي موضع نقاش ـ كانت في جزء كبير منها تمثل نفقات جيش الاحتلال، وما تقتضيه عملية ترسيخ السلطة الاستعمارية أمام المقاومة الوطنية المستمرة.

(2) هذه التحمّلات لم تصرف في سبيل رفاهية الشعب المغربي بل استعملتها الأقلية الاستعمارية لمصالحها الخاصة.

(3) إن ادعاء هذه التحملات حتى لو صح في جزء منه لم يكن إلا في فترة مؤقتة. أما ما تم حقيقة على نحو مستمر فهو تسخير مقومات البلد لصالح الأقلية المستعمرة، وعلى عدة مستويات.

### 3) التناقض والنموذج:

يمكن أن نتصور ـ مجرد تصور مثالي ـ أن النضالات التي خاضتها الطبقة العاملة في أوروبا لترسيخ مكتسباتها وحقوقها ستنعكس مباشرة على العمال المستعمَرين، مما يبرؤها ولو جزئياً من ظاهرة الغزو وبكافة أشكاله. ولنأخذ صورة عن ذلك، فاحصائيات 1950 تعطي التالي: مبلغ 20.958 فرنكاً متوسط أجر للأوروبي مقابل مبلغ 9633 فرنكاً متوسط أجر المغربي.

مع العلم بأن هذا المتوسط يخص المغاربة الإداريين بحيث لا يتجاوز الحد الأقصى لأجورهم 30.000 فرنك، أما الحد الأقصى لأجور الأوروبيين فهو أكثر من ذلك بكثير[1].

ومثال آخر: الأجور المؤداة لشهر اكتوبر 1953 (ثلاث سنوات قبل الاستقلال) بمصنع القطن بمدينة القنيطرة هي كالتالي:

71 مغربياً ـــ 584.970 فرنكاً = 8240 للواحد.

07 أوروبيين ــــ 353.196 فرنكاً = 50.460 فرنكاً للواحد.

وهكذا يبدو أن الهيمنة الاستعمارية كانت واضحة في أهدافها الاقتصادية على المستوى التفصيلي كأجور العمال والموظفين، وعلى المستوى العام كتأسيس الشركات المتوسطة والكبيرة التي كانت بالكامل في أيدي الأوروبيين وأن زعم «الحملة الحضارية» ليس له أي أساس حتى إبان الحكومات الاشتراكية الفرنسية، وأن العدالة الاجتماعية التي ناضلت من أجلها الطبقات الكادحة الأوروبية كانت وقفاً في فوائدها على الأوروبيين.

إن هذا المظهر التمايزي حتى لا نقول العنصري، يتجلى في عدة مظاهر أخرى أقوى وأعمق مما سبق في دلالتها. فلقد اعتبرت الجزائر أكثر من مستعمرة أو محمية، إنها اعتبرت جزءاً من «فرنسا الأم» واعتبر الجزائري فرنسياً، لكن هذا لم يكن على مستوى الحقوق أبداً، بحيث تبدو مواطنته من درجة متدنية ثالثة أو رابعة. وهي مواطنة لمجرد تبرير الهيمنة والتسلط وهكذا يبدو التناقض واضحاً وصارخاً، فمن جهة، هناك عمل دؤوب متنوع لطمس الشخصية الجزائرية ـ كالحال في المستعمرات الاخرى وعلى درجات ـ ومن جهة ثانية هناك استغلال المواطن الجزائري كأي مستعمَر آخر دون أن تصفيه مواطنته الفرنسية من تحمل ويلات الوضع الاستعماري أو تنجده. وفي كل الأحوال، كان ترسيخ نمط الحياة الأوروبية هو المبدأ والهدف لكن بالمعنى الذي يجعله نموذجاً ومثلاً أعلى لا يتحقق لأبناء المستعمرات (الأهالي) إلا جزئياً وفي مظاهره السطحية والمبتذلة.

وفي هذا السعي المفروض على المواطن (الأهلي) ليحقق هذا الجزء التسخيري من نمط الحياة، يضطر الى التخلي عن الكثير من مظاهر حياته التقليدية، بطريقة آلية.

وقد اقترن هذا كله بحملات تبشيرية دينية بعدة أشكال صريحة ومستترة. أما الأشكال المستترة فقد ظهرت على الخصوص في المراحل التمهيدية للغزو، إذ كانت جماعات وأفراد المبشرين تتخفى في أزياء وطنية وتتستر وراء أقنعة «الطرقية» و«المجذومين» تجوب البلاد، وتتقصى الأخبار والأسرار وتستهدف النفوس بإشاعة ما يثبط الهمم في السلطة المركزية الشرعية والحكم الوطني، ومن هؤلاء كثير جعلوا من أنفسهم أولياء في المدائن والقرى[1].

أما الأشكال الصريحة لهذا التبشير فمظاهرها لا تزال ماثلة في آثارها، إذ لا تكاد تخلو قرية مهما صغرت من كنيسة، وهذا عام في كل أقطار «شمال أفريقيا الفرنسي» وهو يصدق على كل المستعمرات.

بالنسبة للأقطار الإسلامية المستعمرة كان الهدف الرئيسي هو تركيز الغزو على أهم مقومات الشخصية متجلية في العقيدة الاسلامية وما يرتبط بها.

وكانت هذه البعثات التبشيرية معتمدة على إمكانات مادية هائلة تقدم الخدمات الصحية والغذائية والتعليمية للسكان بالاضافة الى خدمات أخرى كانت تبدو أهم. وهي توسطها في «رفع الظلم» عمن يقصدونها. صحيح أن نجاحها لم يكن آلا جزئياً إذا اعتبرنا أنها لم تتسع أن تمسح إلا أفراداً قلائل معدودين نظراً لرسوخ الإسلام، وللمقاومة المضادة التي كانت تجدها من الشعب والمؤسسات العلمية والدينية الوطنية. ولكن هذه الحملات تركت آثارها في الأقطار الأفريقية الأخرى غير المسلمة أو المسلمة جزئياً.

وقد تُوِّجت هذه العمليات، وبعد أقل من عقدين من خضوع المغرب رسمياً لنظام الحماية بإعلان السلطة الاستعمارية للظهير البربري بتاريخ 16 ماي 1930، والذي لقي مقاومة عنيفة من كافة المغاربة وعلى جميع المستويات، وأن إعلان هذا الظهير كانت له أهداف عدة، أبعدها وأعمقها يمثل بحق أهداف الغزو الحقيقية. فبالإضافة الى ما كان يهدف له الاستعمار من تقسيم الشعب المغربي، بإخراج البربر من دائرة القضاء الشرعي للسلطان (الملك)، يتضح الهدف البعيد في هذه الفقرة المأخوذة من محضر اللجنة المكلفة بدراسة هذا الموضوع والتي تقول بالحرف له «ولا ضرر هناك البتة، من جهة أخرى في كسر وحدة التنظيم القضائي بالمنطقة الفرنسية[1] عندما يكون الأمر متعلقاً بتقوية العنصر البربري، من أجل دوره في التوازن، بل هناك فائدة محققة من الوجهة السياسية في تكسير هذه الوحدة»[2].

لكن هذا الهدف السياسي لم يكن مفصولاً عن الهدف المشار إليه سابقاً، وهو الهدف التبشيري، إذ تزامن إعلان الظهير البربري مع حملة تبشيرية رسمية قوية «في هذا الوقت بالذات أعدت الدوائر الكاثوليكية العليا مخططات لتنصير البربر»[3].

من كل هذه النماذج يبدو أن الهدف بالفعل كان هو تركيز ثقافة جديدة بالمقر العام للثقافة وإحلالها محل ثقافة سائدة في مجتمع المستعمرات.

---

(1) ثم وقائع كثيرة من هذا القبيل، ففي قبائل الشاوية بالمغرب عرف منهم من كان يستخدم الراديو والسينما في خلوته ويطلق عملاءه في الناس أنه يناجي الملائكة ويجالسهم.

(1) كان المغرب كما هو معروف مقسماً الى مناطق استعمارية هي المنطقة الاسبانية في الشمال وأقصى الجنوب (الصحراء) ثم المنطقة الدولية بطنجة فالمنطقة الفرنسية بالوسط.

(2)، (3) البير عياش ـ المغرب والاستعمار ص 390 . . .

## 4) الثقافة والتعليم :

إن الثقافة بمعناها العام الذي هو نمط حياة المجتمع لا يمكن أن يتحقق بين عشية وضحاها، وهو يمكن أن يتحقق عبر مخطط متنوع طويل النفس، يشمل ميادين السلطة العسكرية والقضائية والمدنية بالإضافة الى الميادين الاقتصادية والاجتماعية؟ ويمثل قطاع التعليم ميداناً ثقافياً هاماً ومباشراً لدرجة أن مفهوم الثقافة بمعناها الخاص في المتداول وجاري الحياة اليومية يصبح مرادفاً للتعليم. لذلك فإن العمل الثقافي التعليمي للمستعمر، يجب أن يعمل في ضوء أهدافه المرسومة على محاولة تحجيم الثقافة الوطنية في مظهرها التعليمي، وتوسيع دائرة الثقافة والتعليم الاستعماري. وهناك مبررات كثيرة منها البنى التعليمية التقليدية والعتيقة التي كانت سائدة في المجتمعات المستعمَرة، وكذلك مستلزمات التطور للتكيف مع الوضع الاستعماري الجديد، ولا شك أن دعوى «التحضير» إذا كانت صحيحة ومبادىء «الحملة الحضارية» إذا كانت بريئة تتطلب وضع خطة تعليمية عصرية شاملة لتكوين أطر وطنية تحل محل الأطر الاستعمارية التي من المفروض أنها تزاول مهامها لفترة مؤقتة. بيد أن الواقع في جميع البلاد المستعمرة يشير الى العكس من ذلك.

إن نسبة الأوروبيين لم تكن تتجاوز 1/30 في المغرب سنة 1938 ومع ذلك كانت احصائيات 1937 تشير الى أن عدد التلاميذ الأوروبيين بالمدارس يصل الى 74.081 مقابل 19.211 من أبناء المغاربة[1] (عدا اليهود). مع العلم هنا بأن العدد يمثل كل الأطفال الأوروبيين البالغين سن الدراسة. والى سنة 1954 (سنتان قبل الاستقلال) لم يزد عدد المغاربة المسلمين بالمدارس عن 21018. بطبيعة الحال لا يدخل في هذا العدد تلاميذ المدارس الحرة (وطنية عربية) التي كانت مناهضة للتثقيف والتعليم الاستعماري.

إن المؤسسة التعليمية الاستعمارية بغض النظر عن ادعاءاتها، كانت أهدافها واضحة من خلال الأرقام والاحصائيات، ففي سنة 1952 (أربع سنوات قبل الاستقلال) كان المتمدرسون المغاربة (عدا اليهود) لا يتجاوز 10% منهم 2,2% بالتعليم الثانوي و0,3% بالتعليم العالي والباقي 97,5% في التعليم الابتدائي[2] وهؤلاء لا يحصل منهم على الشهادة الابتدائية

(1) عابد الجابري، أضواء من أجل رؤية تقدمية لبعض مشكلاتنا الفكرية، ص 40، دار النشر المغربية 1977.

وانظر أيضاً:

M. Souali et Mernouni, Question de l'Engagement au Maroc, P. 8-14, Bulletin Economique et Sociale du Maroc 1981.

(2) البير عياش ص 372-373.

(1952) إلا 1,1% أي في النهاية أن هذه المؤسسة التعليمية لم تكن تعمل لأكثر من تكوين متعلمين (أو مثقفين) مساعدين للسلطة الاستعمارية في الخدمات الادارية العادية. وذلك بالنسبة لعدد محدد من أبناء المستعمرات وفي أدنى حدود، بينما تبقى الأغلبية الساحقة من الشعب في جهل تام من جهة، مع اقتلاعها عن جذورها الأصيلة من جهة ثانية. وتظهر أهمية هذه الملاحظة إذا اعتبرنا أن 50,9% من الجالية الأوروبية بالمغرب كانت تمثل فئة غير المنتجين أي الإداريين وما شابههم، أي أنها كانت جالية مسيرة. أما النسبة الباقية من هذه الجالية، فإذا كانت تعتبر منتجة فيجب أن نفهم ذلك في ضوء أنها كانت سواء في ميدان الفلاحة أو الصناعة تملك كل شيء وتسخر الشعب لمصلحتها. ففي إحصائيات 1973 حازت هذه الجالية 1.170.000 هكتار موزعة على 5903 ضيعة[1].

ويجب التنبيه الى أن الاستعمار لم يكن غافلاً عن الحقوق الموروثة أو المكتسبة بتزامن مع وجوده، لصالح طبقات معينة في مجتمع الأقطار المستعمرة، ولذلك زرع مدارس محدودة في بعض المدن الكبرى تسمى مدارس «أبناء الأعيان» وهي خاصة كما يدل عليها اسمها بعينة من أفراد المجتمع يجب أن تضمن لهم مصالحها أو تخلق لها مصالح في ظروف الهيمنة الاستعمارية.

إن ما يزيد في توضيح صورة الغزو الثقافي في كل هذه العمليات والمظاهر، أن الاستعمار كان يهدف الى تقليص الشعور بالشخصية لدى أبناء المستعمرات، ويتضح ذلك فيما سبق من :

أ ـ تغيير نمط حياة المجتمع عن طريق ما تفرضه ضرورة التطور من حياة عصرية صناعية.

ب ـ امتصاص وتسخير خيرات البلد المادية لمصلحة المستعمر.

ج ـ الحملات التبشيرية المسيحية الصريحة والمستترة.

د ـ خلق نظام تعليمي ينتج أطراً مساعدة محدودة الأفق.

هـ ـ المحافظة على مصالح طبقة محدودة من «الأعيان» أو خلق مصالح جديدة لها ترتبط بوجوده.

ويتضح ذلك كله أكثر إذا نظرنا الى كل ذلك من حيث هو يصيب مباشرة في بؤرة التأثير الرئيسية أي شخصية المجتمع.

## 5) الثقافة والشخصية :

إن الشخصية الاجتماعية أو شخصية المجتمع باعتبارها تمثل

(1) نفس المرجع ـ ص 174-181.

مظهر الاتزان أو التوازن في المجتمع والذي هو ثمرة التنظيم في العلاقات والقيم، تساهم فيه التقاليد والأعراف والقوانين الوضعية والدينية مما يجعله يكتسب طابع الثابت ضمن ما يتحول فيه وحوله. هذا الاتزان أو التوازن يمثل حاجزاً رئيسياً يتعين اختراقه من قبل نمط الحياة الجديد. فلم يكن الهدف أبداً هو العمل على أن تتفتح شخصية المجتمع للدخول في الحضارة الأوروبية على قدم المساواة مع الأوروبيين، فهذا لم يحصل في المستعمرات التي اعتبرت امتداداً «للوطن الأم» بل كان المقصود هو تفكيك بنية المجتمع الأصلي، وبالتالي شخصيته بالقدر الذي يسمح بتأثير يجعله مسخراً وتابعاً في كافة مظاهر حياته. ونعتبر بالنسبة للبلاد العربية وخاصة «شمال أفريقيا الفرنسي» أن التركيز كان واضحاً على عنصرين في محور الشخصية الوطنية وهما:

أ ـ الإسلام، وقد سبق الحديث عنه، ويبدو أن الجهود هنا لم تثمر وخاصة بعد فشل محاولة «الظهير البربري» بيد أن الجهود الاستعمارية ظلت مستمرة.

ب ـ الثقافة العربية: وهنا نجد بالفعل أن الطموح الاستعماري كان كبيراً. وقد حاول استغلال كثير من المعطيات منها أن الأمية غالبة مع ما يتبعها من جهل، يضاف الى ذلك تواجد اللهجات المحلية وهو أمر طبيعي في كل مجتمع.

من هنا فالنظام التعليمي الذي خطط له المستعمر كان يهدف الى تهميش اللغة العربية. فالحياة الإدارية تسير باللغة الفرنسية، كما تدرس بها كافة المواد العلمية، ولا تدرس اللغة العربية داخل المدارس الحكومية الرسمية إلا كلغة... وبحصص أقل من اللغة الفرنسية باعتبارها لغة كذلك.

ولذلك كان «التعليم الأصيل» كجامعة القرويين أو كلية ابن يوسف، وكذلك «التعليم الحر» يقف في خط المواجهة مباشرة مع النظام التعليمي الاستعماري أي بالتالي أن الفاصل الحاسم بينهما هو مكانة اللغة العربية. ويعتبر التعليم الحر أكثر تحدياً وتهديداً للنظام التعليمي الاستعماري لأنه كان يكتسي طابع المعاصرة في كل شيء مع التمسك بالعربية. يمكن أن نقول بالفعل أن اللغة العربية إبان الحملة الاستعمارية كانت متخلفة جداً عن مواكبة روح العصر، ويمكن أن نبرر ذلك بأن المجتمع العربي نفسه كان في مثل ذلك التخلف، لكن الواقع الذي يهمنا هو أن المستعمر كان يهدف الى ترسيخ الشعور بالعجز الطبيعي للغة العربية، عن التطور والتطوير.

ومن حيث أن اللغة ـ أية لغة كانت ـ ليست مفصولة عن سياقها التاريخي، وتاريخ مجتمعها وحضارتها، فإن ما يمكن أن تتسم به اللغة العربية من عجز طبيعي ينسحب على كل القيم الثقافية المرتبطة بها بما فيها الثقافة الاسلامية. إن الرابطة كانت وما تزال دائماً قوية بين ما يهدد اللغة العربية وبالتالي الثقافة العربية من جهة، والاسلام من جهة ثانية.

وهكذا فإن نمط الحياة الجديد، بكل متغيراته كان يمثل غزواً ثقافياً حقيقياً للأمة العربية، لو أردنا أن نرسم صورة تقريبية له، لقلنا إنه يهدف في النهاية الى أن يخلق في كل رقعة من الوطن العربي، أو من هذا الوطن كله، مجتمعاً نسخته باهتة متدنية من المجتمع الأوروبي، تضبطه التبعية الثقافية المطلقة، وما يترتب عليها من تبعية في المستويات الأخرى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

ذكرنا الرابطة الصميمية بين اللغة العربية وبالتالي الثقافة العربية وبين الاسلام، وهنا نود أن نوضح شيئاً له أهميته بخصوص الغزو الثقافي. فالدكتور محيي الدين صبحي يرى أن العرب وحدهم كانوا منذ ظهور الاسلام الى انتهاء عصر الفتوحات، يضعون الخيار الثقافي في مقابل الخيار العسكري «إما الإسلام وإما الحرب» وهذا اجتهاد مقبول، وأجمل ما فيه أنه لم يرد بصيغة التقرير ونود أن نقارنه بالغزو الثقافي الأمبريالي الجديد. صحيح أن الإسلام كان يعرض نمط حياة جديد وبالتالي فهو بالمعنى العام والخاص، كان يعرض ثقافة ويمكن بصدده الحديث عن غزو ثقافي. لكن لنلاحظ:

أ ـ أن الدخول في الاسلام كان يجعل أي مسلم مساوياً لغيره في الحقوق والواجبات. وهذا كما لاحظنا لم يتوافر للمستعمرين في ظل «الحملة الحضارية» حتى في حالة اعتبارهم امتداداً بشرياً وجغرافياً للبلد المستعمِر.

ب ـ أن المساواة التي تمنحها الكنيسة لمن يعتنق المسيحية لا تقارن أبداً بالمساواة في الإسلام. فالمساواة عن طريق الكنيسة معزولة عن المساواة في الحياة السياسية والاجتماعية. أما الاسلام فكان ديناً ودولة.

ج ـ ما يحول بين اعتبار الفتوحات الإسلامية غزواً ثقافياً في مستوى الغزو الثقافي الامبريالي الحديث، أن الثقافة الاسلامية كانت دائماً تأخذ وتعطي، بل إن تأثير الحضارات الأخرى كان غالباً عليها في عديد من الفترات التاريخية، مما لا يحتاج الى بيان هنا. أما الغزو الثقافي الامبريالي الحديث فهو يتميز بأنه «يعطي» أو بالأحرى يفرض ولا يأخذ. وجملة الدراسات الكولونيالية للمجتمع المغربي على سبيل المثال كانت تهدف الى التعرف عليه قصد السيطرة الثقافية والسياسية... ولم تكن هذه الدراسات أبداً تهدف إلى الأخذ أو التفاعل.

لا نريد أن نبرر هذا الموقف الاستعماري بالقول إن تخلف

المجتمعات مثل مجتمعاتنا كان يحول دون عملية الأخذ، وأن مسيرة التطور في اتجاه الحضارة الأوروبية غير قابلة للتراجع، ولا نريد أن نقول أو ندخل في نقاش من هذا القبيل، وإنما نقرر الواقع.

ويكفي أن نقرر واقعة وهي أن جغرافيا المغرب وتاريخه واقتصاده.. كل ذلك كان يدرس بمقارنة مع نظيره في فرنسا بحيث تكون الكفة دائماً راجحة لصالح المستعمر، وبحيث تدخل الهيمنة الاستعمارية الى أذهان المتعلمين منذ نعومة أظفارهم بدون استئذان.

**6) الواقع الموفق:**

من الضروري أن نتبين بعض معالم الموقف المواجه لمثل هذا الغزو الثقافي، وقبل ذلك يجب أن نمهد ببعض الاعتبارات:

أ ـ يبدو من المراحل التي قطعت على مستوى التطور العالمي في جميع الميادين أن مسايرة العصر إن لم نقل مسابقته ضرورية، ويؤدي هذا الى أن حرق المراحل ليس اختياراً بل هو مفروض، وذلك بالمعنى الذي يجعلنا غير قابلين للتفكير في أن نمر بالمراحل التطورية التي مرت منها أوروبا.

ب ـ يضاف الى ذلك أن حضارة اليوم ورغم طابعها الأوربي الأمبريالي بلغت مرحلة، واكتست طابعاً يجعلها حضارة عالمية أكثر مما هي أوروبية أو أميركية أو آسيوية، وهو ما لم يكن ممكناً بالنسبة لحضارات سابقة.

إن استحضار هذين الاعتبارين وغيرهما يجعلاننا منذ البدء وقبل تحديد الموقف المطلوب نرى بشيء من الوضوح ملامح الأرضية التي نقف عليها. ومن هنا يبدو لنا أن الموقف التمجيدي من التراث باعتباره المنبع أو المصدر لكل هوية حقيقية يمثل في رأينا موقفاً هروبياً سواء كان ذلك عن وعي أو لا وعي.

إن الوقوف أمام مشاكل العصر وما يطرحه من صعوبات على كافة المستويات وتشابكها، يجعل من السهل الالتفاتة الى الماضي بحنين زائد مبالغ فيه بحثاً عن الطمأنينة[1] المتصورة في ذلك الماضي، بينما البحث في ذلك بعين حاضره، تبين أنه أيضاً كان عصر مشاكل فكرية وسياسية واجتماعية واقتصادية بحجم عصرها، وعلى قدر وسائله.

وليس أغرب في نظرنا، ولا أكثر خروجاً عن منطق الأشياء أن يبحث عن هوية الحاضر في الماضي، إن هذا في رأينا شبيه بواقع الفرد في حياته الخاصة عندما يقف بمواجهة واقع لا يستجيب لرغباته، أو لا يجد القدرة على تحقيقها في الواقع، فينتكص الى مرحلة طفولية سابقة عاشها سعيداً أو هكذا يخيل إليه. فيبدو سلوكه بالنسبة للحاضر غير منسجم ولا متكيف ولا مناسب أي بالتالي يبدو شاذاً.

إن الواقع الذي تواجهه بلدان العالم الثالث، وخاصة الأقطار العربية يجعل الهوة عميقة والبون شاسعاً بين ما نحن عليه وما يجب أن نكون عليه، فالأمية متفشية والبطالة والتخلف التكنولوجي والمديونية وغياب المؤسسات الديمقراطية.. الخ، هذا كله في ضوء عالم سريع التطور، يتعذر اللحاق به، فكيف بمسابقته؟ ثم من أي ميدان أو مظهر من مظاهر التخلف السابقة يجب البدء؟ وأين «الزمن المهادن» الذي... يجعلك ترسم خطوط تقدمك وتطورك على قدر إمكاناتك؟...

هذه من تعقيدات الواقع التي تسهل رسم معالم الصورة السعيدة للماضي مهما اتخذت من أشكال وصيغ ولا بأس أن نعرج على قضية التراث هنا. إننا يمكن أن ننطلق من النظرة الموضوعية لتراثنا الفكري والسياسي والديني والأدبي... أي لحضارتنا فنخرج بالفعل بأننا تحملنا الرسالة الحضارية ويمكن أن نتحملها مرة أخرى بدءاً من الدخول فالإسهام في حضارة اليوم الى تسلم زمام القيادة فيها. أين التراث من هذا؟ إنه نحن، أي أنه هو هذا الانسان العربي الذي تشكل فكرياً أو اجتماعياً وثقافياً ووصل الى هذا العصر على نحو ما هو عليه، ومن أين يجب الانطلاق؟ في رأينا الانطلاق يكون من هذا الانسان بالذات.. لا من قبله ولا من بعده. هذا ما يقضي به مبدأ الواقع ويقضي في نفس الوقت أن هذا الذي ننطلق منه يجب أن يحلل تحليلاً موضوعياً ويقارن بعصره، للتعرف على الايجابيات والسلبيات وتحديد ما يساعد على الانطلاق الصحيح.

من هنا يبدو أن جهوداً كبيرة فكرية واجتماعية تبذل، وتستحق كل تقدير واحترام، في تحليل الماضي لتبين الحاضر، تبدو لنا مبالغاً فيها خاصة وقد أصبحت تمثل ظاهرة في ذاتها، وأصبحت بالتالي الدراسات التي تحوم حولها دراسات لذات الظاهرة، ولذات الدراسة نفسها.

وأريد أن أطرح سؤالاً واضحاً بسيطاً: هل نحن بالفعل نجهل تراثنا؟ أعتقد أن ما يدرسه المواطن العربي منذ نعومة أظفاره في الأدب والتاريخ والدين.. الخ.. يجعله يحيا تراثه باستمرار ولا ينفصل عنه، هذا بالاضافة الى ما يجري في الحياة اليومية العامة من عمليات تثقيف تستقي من نفس المصدر. صحيح أن هناك أخطاء أو تحريفات عن قصد أو غير قصد.

(1) د. حسام الخطيب ـ الثقافة التربية في خط المواجهة، ص14 منشورات دار الثقافة دمشق 1983..

لكن هذا حادث في كل زمان ومكان ولكل موضوع، ولا نعتقد أنه بحاجة الى قيام دعوة أو مذهب أو اتجاه يعتنق العودة الى التراث لبناء الشخصية واكتساب الهوية. إن بناء الشخصية واكتساب الهوية يتم في الحاضر ومن الحاضر، والماضي الفاعل هو ما وصل إلينا عبرنا وبنا، ولا يحتاج الى جهد خاص الى الحد الذي يجعل منه «ظاهرة الظواهر». إن أي تصور في نظرنا للثقافة والشخصية مجرد عن الانسان، لا يمكنه أن يحقق تقدماً واقعياً. ونعتقد أن تجاهل الانسان في حاضره وهو ثمرة تفاعلات حضارية شديدة التعقيد، والبحث عن شخصيته وأسباب تقدمه بتحليل ثقافة الماضي هو موقف من هذا القبيل لذلك نرى أن بناء الحاضر يتم من الحاضر ذاته، أما الماضي فهو ليس غريباً عنا ولا بعيداً بالقدر الذي يجعل ظاهرة الظواهر في العمل على تقريبه منا لأنه فينا بالقدر الذي اقتضته وأفرزته الكيمياء الحضارية الاجتماعية والتاريخية، من هنا نرى أن جزءاً كبيراً من فيض ما يقال عن الأصالة والمعاصرة وما شابهها لا يضيف شيئاً مباشراً لصنع التقدم والتطور وباختصار لا نقبل اغتراباً في الماضي كما لا نقبل اغتراباً في الحاضر.

لذلك فإن التفتح على الحاضر بالتفاعل معه يمثل خلاصة الموقف المطلوب.

وتأتي اللغة العربية على رأس ما يجب أن يتطور ويتفتح على الحاضر. إنها وسيلة تطور المجتمع العربي. وهذا يتطلب مسايرتها للعصر، كما هو مطلوب من الانسان العربي. وهنا أيضاً لا تفوتنا المواقف المتحجرة من هذا التفتح. إن اللغات بدورها تتفاعل، تأخذ وتعطي حسب المراحل الحضارية. كما أن اللغة مرتبطة بالانسان، ولتحقيق التقدم يجب ألا تؤخذ اللغة كظاهرة لا إنسانية ومن هنا نقدر موقف المعربين الذين تبنوا في عربيتهم وهم في موقع القوة، عبارات مالنخوليا وفلسفة واسطقسات.. الخ[1] كما نقدر موقف النهضويين الذين أخذوا الى لغاتهم كل قواميس الرياضيات العربية والكيمياء والملاحة ووضعوها في لغاتهم بألفاظها إلا ما يقتضيه النطق من تحريف أحياناً هو في رأينا موقف من اللغة والانسان لارتباطهما. موقف مبدئي يُنطلق منه ثم تعالَج كل حالة حسب ظروفها، وهو على العموم موقف ضرورة تفتح اللغة على عصرها كتفتح الانسان على عصره. وهذا يتطلبه العمل على تطويرها في كل الاتجاهات.

يقودنا الموقف من اللغة الى موقف آخر يمكن أن نطلق عليه الموقف من مناطق النفوذ الثقافية. إن اللغات الحية وهي اللغات المرتبطة بظروف الهيمنة الاستعمارية والتي انتشرت بتوسع الغزو الامبريالي في مناطق العالم، قد قسمته الى م مناطق نفوذ لغوية أي ثقافية، وهذا شيء إضافي نعاني منه في الوطن العربي بحيث نجد مناطق نفوذ للثقافة واللغة الفرنسية وأخرى الانجليزية وكلها ممثلة لتأصيل التبعية الثقافية في الوطن العربي، من هنا فإن التفتح على اللغات وهو مطلب ضروري، يجب أن يتم في ضوء كسر طوق هذا الواقع من منطقة النفوذ، وذلك بأن يكون التفتح حقيقياً وعلى أكثر من لغة في وقت واحد للمواطن أو على إمكانية تعلم أي لغة على قدم المساواة مع اللغات الأخرى. إن منطقة النفوذ اللغوية وبالتالي الثقافية تمثل في نظرنا أهم معالم الغزو الثقافي بمعناه الحقيقي. والتكنولوجيا لا لغة لها أي أنها ليست مقتصرة على لغة من اللغات، لأنها واللغة من عمل الإنسان.

وفي النهاية يبقى موقف من استراتيجية عربية موحدة في الثقافة والتعليم، موقف تكتل ثقافي عربي يجعل من هذه الرقعة المتسعة من الخليج الى المحيط كتلة ثقافية واحدة. وهذا يتطلبه تكامل البرامج الثقافية والمناهج التعليمية والخطط التي توضع في مواجهة التكتلات الثقافية الأخرى بالتفاعل والانفتاح عليها أو بغير ذلك مهما يقتضيه الموقف. إذ كما هو الحال في عالم السياسة والاقتصاد فإن عالم اليوم هو عالم التكتلات السياسية والاقتصادية، وهو كذلك في عالم الثقافة. وبالنسبة للثقافة واللغة العربية في الوطن العربي. فإن مثل هذا التكتل الثقافي لا يحتاج لأكثر من توحيد الخطط والجهود في مجال اللغة والثقافة، أي في المجال الذي يبدو أكثر من غيره قابلاً لتكتل الجهود وتضافرها على نحو أسرع.

---

(1) انظر د. ابراهيم السامرائي ـ العربية قوة تواجه العصر، ص108 دار الجاحظ ـ بغداد 1982.

# أساليب مواجهة التحديات الثقافية في الدول العربية الاسلامية

نجمان ياسين - العراق

يمكن للباحث أن يتلمس بعض آثار وأهداف التحديات الثقافية التي واجهت الأمة في المرحلة السابقة للإسلام وما لم نرسم الاطار العام لتلك التحديات الفكرية الأجنبية لن نستطيع أن نفهم بدقة طبيعة التحولات التالية وما أحدثه الإسلام كتجربة قومية في حياة العرب وتغيير نظرتهم إلى الحياة والانتساب إلى الجماعة وبالتالي تشكيل مفهوم ثقافي لمعنى الأمة تمكنت بواسطته من إجهاض التحديات الثقافية في القرون الأربعة الأولى للهجرة بعد مرحلة الاصطدام الحضاري. السمة الأساس التي كانت تسود الجزيرة العربية قبل الاسلام هي سيادة الوثنية مع الانتباه إلى وجود جماعات من القلقين دينياً كانوا يسمون الأحناف، ويؤكدون أنهم يتبعون ديانة إبراهيم في التوحيد وفي الوقت نفسه وجدت المسيحية واليهودية والمجوسية بشكل أقل بين العرب ومع هذا فيبدو أن العرب لم يجدوا ما يعبر عنهم في هذه الأديان الثلاثة وربما يعود ذلك إلى أن الدين كان يشكل عاملاً أساسياً في سياسة القوى الكبرى وارتباط السياسة الدينية بالمصالح الاقتصادية[١] فقط ربط البيزنطيون بين المسيحية وبين رغبتهم في احتلال اليمن ومحاولة السيطرة على الطرق التجارية في غربي الجزيرة وبعد أن انتشرت المسيحية في اليمن بفعل نشاط المبشرين هاجم الأحباش اليمن واستولوا عليها متخذين من النصارى فيها سنداً قوياً لهم[٢].

ولعل اضطهاد المسيحيين من قبل ذي نؤاس الذي اعتنق اليهودية قد جاء مؤشراً على الخوف من سندها المتمثل في الدولتين البيزنطية والحبشية وبسبب الشعور بخطر المسيحيين في اليمن وإمكانية مساعدتهم لأي غزو بيرنطي وربما دفعه اليهود المضطهدين من قبل البيزنطيين لاضطهاد نصارى اليمن[٣].

وفي كل الأحوال كان عرب اليمن متضررين وضحايا التعب الديني ويلاحظ أن التعصب الديني الذي انتهجته الدولة البيزنطية وتشجيع مذهب مسيحي على حساب مصادرة حرية الايمان بمذهب ديني آخر قد أحدث انقسامات فكرية في تاريخ الأمة كما أحدث إشكالات سياسية بين أبناء الشعب الواحد كما حصل في سوريا والحيرة ومصر وأدى هذا الخلل الفكري إلى مذابح جماعية منظمة في بعض الأحيان[٤].

ويورد باحث أن التحريف الذي أصاب المسيحية والانقسامات المذهبية بين أتباعها قد جوبه، من بعض الفرق المسيحية برد فعل حاول أن يعود بالمسيحية إلى جذرها الموحد الأول والنظر إلى السيد المسيح كمخلوق وكان أبرز من نادى بهذه الفكرة آريوس[٥].

ويبدو أن اليهودية هي الأخرى لم تجد لها انتشاراً كبيراً بين العرب، ونعتقد أن سبب نفور أغلب العرب منها يعود إلى التحريف الذي أصابها وجعلها تتحول من دين أممي إلى ديانة عنصرية تؤكد على فكرة شعب الله المختار وربه الخاص به - يهوه - مضافاً إلى ذلك تكبر اليهود على العرب وتعييرهم لهم بأنهم ليسوا أهل كتاب هذا التكبر الذي جعلهم يهددون العرب بقرب ظهور نبي يهودي سيذبح العرب، وإذا عرفنا أن الساسانيين قد حموا اليهود المحرفين لليهودية[٦]، وأنهم دعموا قريظة والنضير في وجه القبائل العربية بعد مد نفوذهم أواسط القرن الخامس إلى يثرب[٧] أمكن لنا أن نعرف حذر العرب من اليهودية لارتباطها بالقوى السياسية الأجنبية وأنظرتها الضيقة المنغلقة. ومثلما قاومت بعض الفرق المسيحية التحريف ونادت بالتوحيد قاومت فرقة السامرية اليهودية التحريف واعترفت الأجزاء الخمسة من التوراة ورأت في النصوص الأخرى تزييفاً وإضافات دخيلة[٨] وإذا انتقلنا إلى المجوسية وهي ديانة الدولة الساسانية فسنجد أن الفرس ينجحون في فرض المجوسية على عرب البحرين وأن الساسانيين عملوا على إحداث تخريب فكري فمع أن بعض عرب الحيرة قد اعتنقوا أدياناً فارسية إلا أن قباذ الذي أراد نشر الديانة المزدكية بينهم قد جوبه بمقاومة المنذر لهذا الاتجاه، مما جعله يعزله وينصب الحارث الكندي ملكاً على الحيرة ليعينه في نشر المزدكية بيد أن هذا الأمر لم يدم إذ اضطهد كسرى أنوشروان المزدكية وأعاد المنذر إلى العرش[٩]. إن ما سبق يشير إلى أن البيزنطيين والساسانيين والأحباش قد قاموا بإرباك الحياة الفكرية العربية وإبعاد الفكر العربي عن التجانس ونظراً لأن تلك المرحلة التاريخية كانت تعتمد الدين أساساً لتمرير أهدافها السياسية والاقتصادية فقد وجدت علاقة وثيقة بين الدين والسياسة ووجدت تلك القوى الأجنبية أن أنجح طريقة لتمرير أهدافها تكمن في التخريب الفكري وإحداث تزييف في الأديان السماوية التي كانت تشكل إطار الرؤية الحضارية والثقافية للعرب فضرب فكرة التوحيد يعني ضرب ومصادرة ثقافة الأمة ونشر الانحراف الفكري يعني سيادة القلق والاضطراب والرضوخ إلى

فلسفة وثقافة المحتل.

وإزاء هذا التحدي الفكري الأجنبي الذي اتخذ من تخريب الأديان السماوية هدفاً ليساعد على فرض هيمنة سياسية واقتصادية، كانت إستجابة الأمة بالمستوى المطلوب من خلال ثورتها المتمثلة في الاسلام فقد منح الاسلام العرب عقيدة واحدة أكدت على التجانس وجعلتهم يغادرون دائرة الاضطراب والتمزق الفكري بقدر ما جعلتهم ينتقلون من حالة القبائل إلى حالة الأمة الواحدة المحكومة بنظرية ذات مفاهيم وقيم مستمدة من طبيعة البيئة العربية والحياة البدوية.

أي أن الاسلام كفكر وثقافة انبثق عن احتياجات المرحلة وجاء رداً على الاختناقات السياسية والاجتماعية والفكرية فهو بهذا المعنى الوليد الشرعي لحياة ونظم العرب. وهو انتقال بهم من التجزئة بكافة أبعادها إلى التوحيد بكل أطره العريضة، وهذا يعني أن الاسلام كان رسالة الأمة في تلك المرحلة التأريخية كما أن الاسلام بدوره اعتمد العرب مادته في الانطلاق الحضري ونحن نلاحظ في أكثر آية التأكيد على عروبة الاسلام ففي القرآن الكريم ترجع بعض الآيات نسبة العربي إلى اللغة العربية[١٠] وتقابل آية أخرى بين العرب والعجم نسبة للنطق اللغوي[١١] وقد اكتسبت العربية موقفاً متميزاً حين نزل القرآن بها واعتبر العروبة أساس الانتساب إليها[١٢]. وكان لهذا الأمر شأنه في رسم ملامح الأمة إذ تبقى لنسبة العربي في القرآن إلى اللغة العربية وهي لغة أهل البادية والحاضرة دلالتها المقبلة في تحديد الهوية وأهميتها الأساسية في تكوين الأمة العربية[١٣]. ورغم حصول مناظرات فكرية بين الاسلام واليهودية وبين الاسلام والمسيحية في عصر الرسالة تمخضت عن اعتراض الاسلام على بعض الأمور الخاصة بفكرة التوحيد إلا أن السمة الأساس لهذا الحوار الفكري تمثلت في اعتراف الاسلام باليهودية والمسيحية كديانتين لا بل ذهب الإسلام إلى نقطة أبعد عندما أقر حرية الاعتقاد والإيمان ونهى عن الإكراه في الدين: ﴿لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي﴾[١٤]. وإذا عرفنا أن الآية السابقة مدنية أمكن لنا أن نفهم الموقف القومي الموحد للاسلام والذي تمثل في دستور المدينة حيث اعتبر اليهود مندمجين بفكرة الأمة كما كان لاعتبار القبائل ومواليها من الأديان والأجناس أبناء الأمة دلالته في تجاوز المفهوم العرقي والبشري للعروبة إذ أصبحت هوية العربي اللغة والثقافة والانتساب إلى حضارة مشتركة ومع وجود مفهوم قبلي في النسب شرط العروبة إلا أن المفهوم الإسلامي كان هو المسيطر في عصر الرسالة.

واستمر المفهوم القرآني للعروبة في عصر الراشدين ونحن نجد صداه في أكثر من إجراء إداري وسياسي وفكري إلا أن هذا المفهوم للعروبة كثقافة وانتماء إلى حضارة تعرض في العصر الأموي إلى هزة بفعل ظهور التأكيد على العرب كمجموعة بشرية وهذا الفهم وإن كان يجد جذره في اهتمام العرب بالنسب إلا أن بزوغه حينذاك كان محكوماً باعتبارات ذاتية وموضوعية مع وجود إشارات لدى بعض الخلفاء الأمويين تركز على المفهوم القرآني الأول والأشمل.

ويبدو أن فترة استقرار العرب في الأمصار وتجربة الاصطدام بالحضارات القديمة في البلدان المحررة قد جعلنا العرب يعيشون وجهاً لوجه أمام قوميات وأديان عديدة مما خلق حواراً فكرياً مع الشعوب الأخرى ولعل هذا الحوار الفكري قد أشعر العرب بالتهديد وضرورة التأسيس الثقافي والبحث عن الأصول حماية للذات القومية ونستطيع أن نتبين أولى ملامح التهديد في التحدي اللغوي ويظهر أن جذور الاختلاف في اللهجات العربية بسبب الانتشار في أقاليم مختلفة قد جر إلى تعدد في طرائق قراءة القرآن في البلدان الأعجمية مما حدا بالخليفة عثمان بن عفان إلى توحيد المصاحف[١٥] وهذا التهديد وإن كان داخلياً انبثق من بين العرب إلا أنه كان يتعلق بمسألة دينية وأفضى إلى دعم العربية فكان الخروج عليها يعد مروقاً من الاسلام ومحاولة لنقضه وبذلك ظلت العربية شامخة حتى في المحيط الأعجمي وبين الزنادقة وأنصار الشعوبية[١٦]. شهد العصر الأموي ظهور تغير في لغة العرب التي انتابها اللحن الأجنبي بفعل الاختلاط فيروى أن أبا الأسود الدؤلي قال لزيادة بن أبيه: إني رأيت العرب قد خالطت الأعاجم وتغير ألسنتهم[١٧]. ويرجع آخرون ظهور اللحن إلى عصر الراشدين فيقولون: إن أول ما اختل من كلام العرب فأحوج إلى التعليم، الاعراب، لأن اللحن ظهر في كلام المولدين والمتعربين بعد عهد النبي[١٨]. ويظهر أن العرب كانوا حساسين بشأن لغتهم ويرون في اللحن خروجاً عن الاسلام ولعلهم في ذلك قد استندوا إلى قول الرسول - ص - لرجل يلحن: أرشدوا أخاكم فقد ضل[١٩]. كما أنهم أدركوا أن الاختلاط قد أفسد العروبة[٢٠] ونحن نفهم مما سبق أن الاهتمام بسلامة اللغة العربية قد ارتبط بفهم ديني ولا يعوزنا الدليل في هذا الشأن إذا نتج الحرص على العربية وأهمية فهم القرآن إهتماماً بأصول اللغة وبأخبار وأيام العرب وجمعت المفردات اللغوية لتتطور إلى معاجم فيما بعد[٢١]. ويلاحظ أن التحدي اللغوي الأجنبي قد استوعب منذ البداية وأنه لم يكن مقصوداً بل كان ثمرة التطورات الموضوعية في الدولة العربية الاسلامية، وهذا الأمر يعود بنا إلى التركيز على تحديات فكرية وثقافية أخرى مقصودة وتحمل سوء النية وتضع في برامجها ضرب العروبة والاسلام، وقد تمثلت هذه التحديات في الشعوبية وحركة الغلو في الدين والزندقة.

نبدأ بالشعوبية فنرى أن مصادرنا تعرف الشعوبي بأنه الذي يصغر شأن العرب ولا يرى لهم فضلاً على غيرهم[٢٢]. ويصف مصدراً آخر الشعوبي بأنه محتقر أمر العرب[٢٣] بينما يربط مصدر ثالث بين الحسد وتجريد العرب من كل فضيلة وإلحاق كل رذيلة بهم وبين الشعوبية[٢٤].

ويضعهم آخرون في موقع دعاة التسوية والعصبية[٢٥]. والحركة الشعوبية تفضح وعي الفرس لحضارتهم القديمة وتصديهم للثقافة العربية الاسلامية والنفوذ العربي[٢٦].

فالشعوبية بهذا المعنى حركة ثقافية مناوئة للحضارة العربية الاسلامية وهي وإن كانت قد ظهرت في أكثر من مكان إلا أن قوتها الأساس كانت في العراق وفارس والأندلس[٢٧]. ويرجح باحث أسباب إختيار الشعوبية للعراق بالدرجة الأولى إلى إدراكها لأهميته الحضارية باعتباره الوارث الشرعي لحضارات الساميين القديمة ولدوره في تثبيت العروبة والاسلام ديناً ودولة فكانت مراكز التماس البصرة والكوفة وبغداد صامدة أمام الغزو الفكري والثقافي الذي روّج له وقام به ممثلو الشعوبية[٢٨]. ومن المهم الاشارة إلى أن جميع الفئات الاجتماعية على اختلاف مستوياتها الفكرية قد اندمجت في هذه الحركة الثقافية التي

اعتمدت العقيدة أساساً في تحركها فهي إذن لم تكن حركة فئة أو طبقة إجتماعية معينة وإنما تمثل مجموع النشاط الفكري الذي قامت به القوميات والأديان المناوئة للعروبة والإسلام وإضعافها[٢٩]. والسمة الأساس لهذه الحركة وسط الفرس بالذات رفض العروبة والتعرب[٣٠]، ظهرت بواكير الحركة الشعوبية في العصر الأموي، وعاش بعض ممثليها إلى العصر العباسي[٣١]. ونحن نجدها متمثلة في شاعر شعوبي عاش في تلك المرحلة هو إسماعيل بن يسار الذي وصف بالعصبية للفرس والفخر بهم ومحاولة التقليل من شأن العرب[٣٢]، ومع أن الشعوبية حملت فكرة العودة إلى التسوية واعتماد العدل الإسلامي في معاملتهم في البداية إلا أننا نعتقد ان هذا الأمر كان قناعاً لتمرير أهدافها الثقافية والسياسية كشفت المرحلة التالية عن رغبة انفصالية وموقف عنصري يقلل من شأن العرب ويرفض مساواتهم بالفرس ويعمل على بعث مجد الفرس القديم والسعي لتحطيم العروبة كانتماء ثقافي، والدين الإسلامي كفلسفة للدولة حينذاك، ونرى أن العوامل والاجراءات الاقتصادية والادارية التي قام بها الأمويون قد استفزت الفرس واضرت بهم، فضرب النقود العربية الإسلامية في تقديرنا قد أوقف التلاعب المالي من قبل الفرس وخفف من استفادتهم من تزوير العملة والتبادل بها مستفيدين من الفرق في سعر الصرف كما أثر على الكثير من الموظفين الذين كانوا يستفيدون من العمل في مؤسسات الدولة ويورد باحث ما يؤكد إستياء الدهاقين من إجراءات نصر بن سيار بسبب فرضه الخراج على الأرض بغض النظر عن المالك[٣٣].

كما كان لتعريب الدواوين أثره على سيادة اللغة العربية والاستقلال الثقافي وحاول الفرس إيقاف هذه العملية القومية عن طريق رشوة أحد القائمين بها في العراق إلا أنهم أخفقوا وكتب النجاح للتعريب[٣٤]. نخلص من ذلك إلى أن ضرب التلاعب ومصالح الفرس الاقتصادية واعتماد التعريب كان وراء تحركهم بشكل أساس ونحن نجد شعوراً في العصر الأموي يؤكد على أهمية رصد العجم وتعميق عروبة الدولة حيث أطلق عبدالحميد كاتب مروان بن محمد على الدولة الأموية الدولة العربية وقال: فلا تمكنوا ناصية الدولة العربية من يد الفئة الأعجمية[٣٥] وهذا مؤشر على إحساس بنفوذ العنصر الأجنبي وتطور هذا الاحساس بالعرب كأمة متميزة في مرحلة سقوط الدولة الأموية عند نصر بن سيار الذي شعر بالخطر ودقة الموقف وفضح الشعوبية التي غادرت دائرة التسوية إلى المطالبة بإفناء العرب ديانتها وفق فهمه هي أن تقتل العرب[٣٦]. وتطورت الحركة الشعوبية في العصر العباسي مستغلة دعوة العباسيين إلى التسوية فتكشف عن نفسها بشدة وأعلنت من خلال شعرائها تمجيد ثقافة الفرس والتهجم على العرب[٣٧] فكان بشار ابن برد على سبيل المثال موضحاً عن هذا الاتجاه[٣٨]. وهذا التوجه الأدبي أفضى إلى اتساع قاعدة التحرك الثقافي الأجنبي الذي بدأ زمن المنصور وتفاقم في زمن المهدي. ويشير باحث إلى أن قوة الشعوبية استندت إلى كون نتاجها الأدبي يستهوي جميع أصناف الناس ما عدا الفقهاء وعلماء اللغة[٣٩]. ويحدد نفس الباحث أهمية هذه الحركة بقوله انها تمثل جهود طبقة الكتاب ليفرضوا وهم يتحاشون الاصطدام جهاراً بالنظام الديني سيطرة تقاليد البلاط الفارسي وليس هذا وحسب بل لكي يبعثوا البناء الاجتماعي الفارسي القديم بكل ما يحتويه من مراتب طبقية متمايزة ولكي يحلوا روح الثقافة الفارسية محل ما خلقته التقاليد العربية من مؤثرات في المجتمع المدني الجديد المتطور بسرعة في العراق وسبيلهم إلى ذلك أن يترجموا للناس وينشروا بينهم كتباً فارسية الأصل تلقى بينهم ذيوعاً ورواجاً[٤٠]. ويلاحظ الدوري أن ترجمة الأدباء والكتاب تختلف عن حركة الترجمة التي تبناها الخلفاء وأنها مستقلة عنها[٤١] وتكشف لنا البحوث والدراسات عن دور البرامكة في نشر الفكر الشعوبي وتشجيع طبقة الكتاب الفارسية المضطهدة لحركة اللغويين العرب وأنهم قد شكلوا رقابة فكرية على المؤهلين للانخراط في الموقف المعادي للعروبة والثقافة العربية.

كان البرامكة يفحصون الأدباء والشعراء والكتاب ويقررون رفض أو صلاحية بعضهم كما كانوا يدربونهم ويسندون إليهم المناصب الفكرية[٤٢]. أي أنهم اتبعوا طريقة منظمة لتمرير أهدافهم في الغزو الفكري والثقافي. ويبدو أن هذا الموقف الذي يعتمد نظرة أرستقراطية للثقافة[٤٣] قد جعل بعض المفكرين ينقلبون ضد البرامكة بعد معرفة نواياهم الفكرية[٤٤]. وتورد مصادرنا ما يشير إلى أن البرامكة في مخططهم الثقافي قد سعوا إلى حصر المراتب الثقافية في الفرس والموالي[٤٥]. وأنهم قد التزموا المثقفين الذين أظهروا مثالب وعيوب العرب[٤٦] مما يثبت أنهم كانوا يعتبرون أنفسهم حملة التراث الحضاري الفارسي[٤٧]. فالشعوبية إذن حركة صراع أجنبي يستهدف نشر أفكار فارسية معطيات حضارية تتقاطع مع معطيات الحضارة العربية الاسلامية وتحاول التقليل من شأن العرب كأمة وضرب ثقافتهم لتضع البديل في ثقافة أجنبية تأمل أن تسود الدولة والحياة العربية إضافة إلى تضمنها رغبة واضحة في ضرب السلطان العربي الاسلامي.

ولكي تحقق أهدافها تلك فقد تحركت على مستويات عديدة واتبعت أساليب شتى يمكن أن نجملها في: إعتماد حركة ترجمة واسعة من الفارسية ونقل تراثها إلى العربية وتضمين قيم لا تتفق والرؤية العربية والاسلامية مع التأكيد على تمجيد التراث الحضاري الفارسي[٤٨]. القيام بالتلفيق والمبالغة عند تقديم ثقافة وتاريخ الفرس وتقديم أمور مصطنعة لا تمت للفرس بصلة وساعدهم في هذا الأمر قدرتهم الكتابية[٤٩]. محاولة الإساءة إلى بعض الكتّاب المناهضين للشعوبية عن طريق الصاق ونسبة كتب لهم هي في الواقع ليست لهم كنسبة كتاب ـ التاج ـ للجاحظ الذي تضمن تمجيداً للفرس[٥٠]. العمل على إدخال تقاليد فارسية على مستوى الادارة والحكم تؤدي إلى موقف إستبدادي للخليفة مما يجعله ينحرف عن إتجاه الدولة العربية الاسلامية على مستوى المبدأ في الأقل[٥١]. الترويج لنشر الثقافة الفارسية والثقافة المضطهدة للعرب وكيل المديح لثقافات وتراث الأمم الأخرى دون العرب سعياً «وراء إستقطاب العامة والقراء إلى تلك الثقافات وإهمال ثقافتهم العربية»[٥٢]. تجاهل دور الثقافة العربية الاسلامية والطعن في فلاسفة ومفكري الأمة المبدعين وإظهارهم بمظهر الضعف الفكري والفقر الثقافي[٥٣]. طعن الأمة من خلال الهجوم على تراثها وقيمها وعاداتها العربية وستر كل ما هو إيجابي، وإبراز أخطاء العرب مقابل فضل وتفوق الفرس عليهم[٥٤].

إلغاء المعطيات الحضارية للأمة العربية واعتبارها دون حضارة بخلاف الأمم الأخرى، وتورد مصادرنا نصاً على لسان الشعوبية يقول: للأمم كلها من الأعاجم ملوك تجمعها ومدائن تضمها وأحكام

تدين بها وفلسفة وبدائع من الأدوات والصناعات ولم يكن للعرب ملك يجمع سوادها ولا كان لها قط نتيجة في صناعة ولا أثر في فلسفة إلا ما كان من الشعر وقد شاركتها فيه العجم[٥٥]. مصادرة صفة الأمة عن العرب وإلغاء الأمة العربية والتأكيد على أن العرب مجرد قبائل ولا يمتلكون مقومات الشعب[٥٦]. الجوم على اللغة العربية ونقدها بعنف، وهذا الهجوم يتم عن إدراك لدور اللغة في تشكيل ثقافة الأمة، ولذا فإن التقليل من شأنها يعني من جملة ما يعنيه إلغاء للثقافة العربية الاسلامية نظراً لكون الدين والعلوم الاسلامية والتأريخ العربي قد كتب بالعربية[٥٧]. تشويه سمعة أنصار اللغة والثقافة العربية والسعي لضربهم كما فعل البرامكة حين جعلوا الرشيد يبعد الأصمعي ويقرب أبا عبيدة[٥٨]. عمل الشعوبيين على جعل الخلافة كسروية[٥٩] إذ نجد ابن المقفع يحاول أن يجعل الخليفة ملبياً لاحتياجات الاشراف والامتناع عن متطلبات العامة مفصحاً عن ميول أرستقراطية[٦٠]. تلك هي أبرز الوسائل التي اعتمدتها الحركة الشعوبية لضرب الثقافة العربية ومصادرة تأريخ ومعطيات الأمة الحضارية. فهل كانت إستجابة العرب لهذا التحدي الاجنبي العنصري بالمستوى المطلوب؟ وما الذي فعله أنصار العروبة والثقافة العربية لاحتواء هذا الغزو الفكري والثقافي؟

إن مصادرنا التأريخية تشير بوضوح إلى استجابة فكرية عربية عارمة أسهم بها الأدباء والمؤرخون والفقهاء وجندوا قدراتهم الفكرية لتأسيس رؤية حقيقية للثقافة العربية الاسلامية رؤية تقابل المبالغة بالعقل والعصبية العرقية وبالانفتاح، مما أفضى إلى تشكيل فهم ثقافي لمعنى الأمة والذي سنراه من خلال طرق ووسائل الاستجابة العربية التي تمثلت في الأمور التالية:

- الرد على النظرة العنصرية للفرس التي تؤكد شرف نسبهم بأنساب العرب من خلال التأكيد على نظرة ترجع أساس العروبة إلى الانتساب للسان العربي والثقافة العربية[٦١] فاللغة والعادات والأخلاق والبيئة الجغرافية هي التي تمنح الأمة سمة الوجود[٦٢] ورافق ذلك سخرية من اختبار العرب أولاد أمة[٦٣]. وقد تطورت الاستجابة العربية في هذا المجال لتنتج لنا كتباً تبحث في سلامة أنساب العرب ودورهم القيادي في نشر الاسلام ولعل خير من عبر عن ذلك البلاذري في أنساب الأشراف وابن حزم في جمهرة أنساب العرب[٦٤].

- إعتبار اللغة العربية رابطة أولى بين العرب وتطور هذا الاتجاه لجعلها جذر وأساس العروبة والانتساب إلى الأمة بحيث دفع هذا الموقف مفكراً كالجاحظ إلى اعتبار المولى الذي يتثقف عربياً وينسب إلى أخلاق وشمائل الأمة عربياً[٦٥]. وفي هذا عودة إلى المفهوم القرآني للعروبة وتجاوز للنظرة القبلية الضيقة التي ترى في النسب والمجموعة البشرية أساس الأمة.

- العناية باللغة العربية والدفاع عنها والتعامل معها بخصوصية[٦٦] تجعلها ذات صيغة دينية مقدسة لأنها لغة القرآن[٦٧]. مما دفع بابن قتيبة إلى الحث على تعلم العربية إذا سرك أن تعظم في عين من كنت في عينيه صغيراً ويصغر في عينيك من كان في عينك عظيماً فتعلم العربية[٦٨]. ولعله بذلك يريد نشرها والتأكيد على رابطة الثقافة كشرط في الانتماء إلى الأمة وقد أوضح الجاحظ الصلة بين العداء للعرب وبين كراهية الإسلام[٦٩].

- كان للهجوم على العرب قبل الاسلام صداه بين أوساط المفكرين العرب المسلمين حينذاك فقد سعى هؤلاء إلى الدفاع عن العرب في جاهليتهم وسلطوا الضوء على قيم الكرم والحلم والمروءة وصحة فطرتهم وسعة وسلامة لغتهم[٧٠]. مبرزين حضارتهم وحضارة البدو بالذات[٧١]. ومؤكدين معرفتهم للحكم والدول، فالأصمعي يؤلف كتاباً في تأريخ ملوك العرب في الجاهلية[٧٢]. والمسعودي والطبري واليعقوبي يفردون مساحات واسعة من تواريخهم عند الحديث عن حضارات وملوك العرب قبل الاسلام ويفصحون عن نظرة إنسانية متفتحة تنصف الأمم الأخرى التي تحدثوا عنها في تواريخهم مما يشير إلى إيمان بوحدة الحضارات وخصوصية حياة كل أمة دون أن يقعوا في تحريف معطيات أمة معينة أو يصادروا منجزاتها الحضارية[٧٣].

- أدت فكرة اعتبار العرب مجموعة قبائل لا تمتلك صفة الشعب والأمة إلى استجابة واضحة في الدولة العربية الاسلامية، فقد انبرى المفكرون واللغويون والأدباء إلى البحث في مفهوم الأمة العربية والعمل على إنضاج رؤية ثقافية إجتماعية في هذا المجال، فالجاحظ يرى أن الثقافة واللغة والأخلاق المشتركة والبيئة الجغرافية هي التي تعطي الأمة صفة الوحدة[٧٤].

واتخذ مفهوم الأمة عند المسعودي بعداً بشرياً يؤكد على أنها تتكون من شعوب وقبائل يجمعها موقف حضاري مشترك[٧٥]، ومع وجود إشارات تشير إلى الأمة على أساس الانتماء المشترك وترى في الكيان البشري أساساً للأمة مقابلة العرب بالعجم[٧٦]، إلا أن التركيز على وحدة الثقافة ونسبة الأمة إلى العروبة والقيم المشتركة كانت هي السائدة وكانت بعثاً للمفهوم القرآني للأمة، إذ أنها أسباب ولادة جديدة وفي ما يرى الجاحظ[٧٧]، الرد على منتحلي الشعر العربي، وخاصة أولئك الذين كانوا ينسبون أشعار جاهلية ملفقة إلى شعراء لا علاقة لهم بالأمر مستهدفين التخريب الثقافي، حيث فضحت مصادرنا أولئك الشعوبيين[٧٨]، ولم يقف الأمر عند هذا، بل بدأ الشعراء واللغويون العناية الفائقة بجمع أشعار العرب وتوثيقها كما فعل أبو تمام وابن قتيبة والقرشي وابن سلام[٧٩].

أي أن الاستجابة تمثلت في جمع تراث العرب الشعري وإبرازه إبداعياً وجمالياً.

- حصول نهضة كبيرة في مجال الكتابة التاريخية عند العرب المسلمين جعلتهم يعتمدون نقد الروايات والاستفادة من علم الحديث رداً على المبالغات الكبيرة وغير العقلية في تاريخ الفرس، وهذه الاستجابة وإن لم تكن مقصودة إلا أنها كانت ثمرة المقارنة، وأهمية اعتماد العقل في الكتابة التاريخية بعد مرحلة الاصطدام الحضاري.

- تركيز اللغويين والأدباء العرب على تقديم مادتهم بشكل بسيط وقصصي، والقيام بجمع أمثال وأخبار وحكايات العرب لوضعها بين أيدي عامة القراء مستفيدين من خطة الشعوبيين الذين روجوا لثقافتهم من قبل بنفس الطريقة - أي أن العرب عرفوا الاستفادة من سلاح العدو الفكري ومحاربته بنفس أسلحته، وقد أثمر هذا التيار في الكتابة ظهور مزاوجة بين آداب الأمم الأخرى والأدب العربي، وولد شكلاً جديداً في الكتابة، ظهر في أعمال ابن قتيبة والجهشياري والصولي[٨٠].

ـ كان للفكرة الشعوبية القائلة بعدم وجود ثقافة للعرب قبل الاسلام أثرها في خلق استجابة عند المفكرين والأدباء العرب جعلتهم يؤلفون كتباً تبرز وحدة الثقافة العربية على المستوى التاريخي، وتجسد فكرة التواصل الابداعي الحضري في تاريخ الأمة[٨١].

ـ قيام الفقهاء بوضع كتب تنظم أصول المعاملات وترسم الخطوط الأساسية والتفصيلية التي وسمت الدولة العربية الاسلامية في عهدها الأول ـ أي أن البحث في الجذور كان لحماية فلسفة وعقيدة الدولة من التخريب الشعوبي والسعي لغلق الطريق أمام محاولات إدخال التقاليد الأجنبية في الحكم، وربما كان كتاب الخراج لأبي يوسف قد تضمن مقاومة ضمنية للأخذ بالموروث الساساني[٨٢]. ولعل التأكيد على أهمية العدل الاجتماعي وتطبيق المبادىء الاسلامية في مجال الاقتصاد والمجتمع قد استهدف حماية الخليفة من الاستبداد، ونحن نجد في موطأ مالك والأم للشافعي ومسند أبي حنيفة وغيرهم ما يشير بدقة إلى أن الغاية الأساس من التنظيم كانت تتمثل في الرغبة في الحماية الفكرية بعد الاصطدام الفكري وحماية المبادىء من التزييف. ويرى باحث أن نتاج الشعوبية الأدبي كان قد استهوى جميع أصناف الناس ما عدا الفقهاء وعلماء اللغة[٨٣]. وهذا مؤشر يرينا أنهما كانا يمتلكان حصانة فكرية بسبب الخلفية الصلبة المتأتية عن فهم العقيدة، وعمق اللغة العربية في النفس، وعلينا أن نقر الرأي القائل بأن علماء الدين كانوا يقفون في المعسكر المضاد لشعوبية الكتاب، وأن دعم العباسيين للحركة الدينية قد نشطها وجعلها تدعم الدولة. كما أن إنجازها الفكري قد أنتج صياغة مثل إسلامية صادقة للحياة اليومية عبأت السواد الأعظم من السكان ضد الشعوبية[٨٤].

ـ قامت السلطة بتنظيم ودعم الأدباء والعلماء العرب للرد على إدعاءات الشعوبية[٨٥] ـ وهذا الأمر يؤشر إدراك الخلفاء لأهمية الفكر في حماية ثقافة وكيان الأمة.

ـ ظهور أحاسيس قومية عند شعراء العصر العباسي تمجد العروبة وتركز على فضائل العربي، فعلي بن الجهم يمتدح المعتصم بعد فتح عمورية على بابك الخرمي بالتركيز على أخلاق وقيم ونسب الخليفة العربي[٨٦]. وأبو تمام يمتدحه مزاوجاً بين حسّ عروبي وإسلامي، ويرى أن عظمة القائد العربي تزدان بنجوم يعرب ونزار وبقية العرب[٨٧]. والبحتري يدعو إلى أهمية إنعاش قيم العرب قبل الاضمحلال السياسي. ويميز مسلم بن الوليد بين العرب والعجم، محققاً ربطاً بين مجد العرب في عصره ومجدهم القومي السابق[٨٩]. ومواقف المتنبي القومية، وشعوره بعروبته أشهر من أن نتحدث عنها وتكفي الإشارة إلى إدانته الحكم الأجنبي بقوله:

وإنما الناس بالملوك وما    تفلح عرب ملوكها عجم[٩٠]

ـ أفضت الحركة الشعوبية على المستوى السياسي إلى ظهور كيانات سياسية كالإمارة الطاهرية الصفارية والسامانية، وتبنت هذه الامارات اللغة الفارسية الحديثة، فكان هذا التطور إيذاناً بانقسام في الثقافة الاسلامية، إذ أن استعمال لغة أخرى غير العربية في الأدب والثقافة شكل تطوراً خطيراً بذاته، وأحدث انفصاماً في الثقافة، إلا أن هذه النتيجة أدت إلى استجابة عربية إسلامية قادت إلى تحديد مفهوم العروبة الثقافي[٩١].

كنا قد قلنا في بداية البحث ان الشعوبية لم تقتصر على العراق فحسب وإنما تعدتها إلى أماكن أخرى في الدولة العربية الاسلامية، ويظهر أنها قد ظهرت بالدرجة الأولى عند الشعوب التي رفضت التعريب أولاً، ولم نستطع أن نرى العلاقة بين العروبة والاسلام بحكم ابتعاد أصولها اللغوية عن اللغة العربية ومن هنا نستطيع أن نفهم انتشار التعريب في الشام والعراق ومصر وعدم انتشاره في فارس والأندلس ففي مصر مثلاً، نرى أن جميع الحركات والانتفاضات لم تكن لها دلالة إقليمية تحتوي على بذور وجدة وطنية مقاومة للعروبة والاسلام[٩٢]. وإنما كانت ذات أهداف إقتصادية، كما نجد الانفتاح بحكم العلاقة بني المسلمين والمسيحيين فساويرس المعاصر لتلك الأحداث يقول: وكان المأمون رجلاً حكيماً في فعله ويبحث عن مذهبنا ويجلسن عنده قوم حكماء يفسرون له كتبنا وبهذا الحكم كان محباً للنصارى[٩٣]. ولقد ساعد الانفتاح الديني على التعريب في مصر فكان أن سادت اللغة العربية. إذن لم يكن الاختلاف في الدين ليحول بين التعريب في مصر لا سيما وأن الأصول اللغوية والبشرية مشتركة على العكس مما حدث في اسبانيا وصقلية اللتين شهدتا شعوبية فكرية وسياسية ضد العرب ونقدر أن ذلك كان بسبب التعصب الفكري الديني وابتعاد أصول لغتيهما عن اللغة العربية.

ويظهر أن الحركة الشعوبية في الأندلس قد وجدت سندها، كما هو الحال في المشرق، عند طبقة الكتاب والشعراء والأدباء وأصحاب المكتبات الكبيرة من الصقالبة[٩٤] وأن جذرها الأول يكمن في الناحية الأدبية، إذ ألف حبيب الصقلي كتاباً أسماه (الاستظهار والمغالبة على من أنكر فضل الصقالبة) حاول فيه إبراز فضلهم على الأدب والشعر العربي وتفوقهم على العرب في ذلك، مما حدا بجولدزيهر أن يعتبر هذا الكتاب ـ البداية الأدبية الأولى نحو الشعوبية في اسبانيا[٩٥]، ونتلمس أثر الدس الشعوبي ضد العرب في مؤلفات التاريخ العام في الأندلس حيث يتجلى في كتاب ـ تاريخ إفتتاح الأندلس ـ لابن القوطية، ففي ثنايا هذا الكتاب ما يبين فضل أهل الأندلس القدماء على العرب المسلمين[٩٦]. إلا أن التطور الأوسع في نطاق الشعوبية يتمثل في رسالة ابن غرسية إلى أبي عبدالله بن الحداد والتي تضمنت تفضيل العجم على العرب، ويبدو أنه قد كتبها في حماية الصقالبة مما جعلها صريحة العبارة في الهجوم على مبدأ السيادة العقلية والسياسية للجنس العربي، وبروز وجرأة متناهية ضد العرب[٩٧].

ويظهر أن عرب الأندلس أرادوا حماية ذاتهم القومية لغة وعقيدة لشعورهم أنهم أقلية فلجأوا إلى استحداث كتاتيب لتعليم أبناء الفقراء والمساكين اللغة العربية والدين، وكانت على غرار مدارس المشرق العربي[٩٨]. وأدى الاهتمام باللغة العربية إلى إقبال العناصر غير العربية على الدراسة والبحث في مجال العربية والبلاغة[٩٩]. وقد أستعان أهل الأندلس بعلوم وثقافة المشرق، لا سيما في عهد الخليفة الناصر ٣٠٠ هـ ـ ٣٥٠هـ[١٠٠] فوجدنا المشرق يضخ العلماء والكتب إلى الأندلس[١٠١] ويبدو لي أن أهل الأندلس رغم خلافهم السياسي مع العباسيين، قد وجدوا في الثقافة المشتركة بينهم السند المتين لحمايتهم من الذوبان الفكري وسط حضارة غريبة عليهم، ويلاحظ اختلاف

في حركة الثقافة والترجمة في الأندلس إذا ما قورنت بالمشرق، فبينما نهض الكتاب في المشرق بالنقل عن الفرس واليونان، حدث العكس في الأندلس إذ ترجمت الكتب العربية هنالك إلى اللاتينية(١٠٢)، مما يوضح أن ثقافة العرب المسلمين في العصور الوسطى كانت أرفع من ثقافة أوربا المعاصرة لهم، ومع أن فترة السقوط السياسي للأندلس قد أدت إلى كتابة العرب للغتهم بالأحرف الاسبانية، التي أطلق عليها ـ الخميادو ـ وأدت إلى ضياع الفكر وتمزق اللغة(١٠٣) فإن الثقافة العربية الاسلامية لم تنهزم أي أن الفكر العربي الاسلامي لم يهزم حضارياً، بعبارة أخرى أن الهزيمة السياسية للعرب هناك قابلها نصر حضري، إذ لم يمح إشعاع الفكر العربي بعد معارك الاسترداد، بل على العكس شجع الملوك والأمراء المترجمين، وعرفت اسبانيا عندئذ موجة ترجمات أعطت العلم الأوربي دفعة قوية(١٠٤) ونلاحظ أن الانفتاح الفكري عند العرب المسلمين وترك حرية الأديان، قد جوبه باضطهاد وتعصب ديني من قبل حكام كريت(١٠٥). ولم تجد صرخات مفكر بيزنطي حر دعا إلى حرية الفكر والعقيدة بين المسلمين والمسيحيين نفعاً(١٠٦). ويظهر أن سكان كريت من العرب المسلمين قد استعانوا بعلماء أندلسيين كنوع من أنواع حماية الذات والهوية والتواصل مع حضارتهم(١٠٧). وفي صقلية تعرض العرب إلى مصادرة فكرية وتعصب ديني، ومن ثم أخرجوا من صقلية على يد الفونسو العالم إلا أن تأثير الثقافة الاسلامية بقي في الجزيرة، فمن قبل اعتمد وليم الثاني على العرب المسلمين، وكان يقرأ ويكتب العربية، واستفاد من معطيات العرب الحضارية(١٠٨). ويؤكد أكثر من مؤرخ أن التأثير العربي الاسلامي على صقلية أكبر من التأثير اليوناني وأن صلات صقلية بالفكر العربي الاسلامي في المشرق جعلها تتأثر بإنجازات العرب المسلمين. ونجد مؤرخاً معاصراً لتلك الأحداث هو النورماني أوغو فلقندو يفصح عن رغبته في أن يزول الاضطهاد الديني المنصب على العرب المسلمين وأن يعمل أبناء صقلية على اختلاف أجناسهم ودياناتهم لمواجهة الأخطار الخارجية وتطوير حضارتهم بما يخدم الجميع.

نخلص مما سبق أن اسبانيا لم تتعرب وكذلك صقلية وكريت وأن العرب واجهوا تحديات شعوبية في الأندلس أنهوها بالارتباط بثقافتهم الأم في المشرق وأن التحدي الايديولوجي لهم هناك قد جاء بعد مرحلة السقوط السياسي، ولكن استجابة الثقافة العربية الاسلامية كانت كامنة في نهضة حركة الترجمة عن العربية، وفي إحداث تأثيرات حضارية وثقافية لم تنته بهزيمة العرب العسكرية وإنما امتدت بعدهم لتنقل فكرهم وفكر الانسانية إلى أوروبا، العصور الوسطى حينذاك، وإذا عدنا ثانية إلى العراق في عصر العباسيين فسنجد مواجهة دينية عقيدية، بحكم امتداد رقعة الخلافة على مساحة شاسعة ويلاحظ أن هذه المواجهة كانت فكرية بعيدة عن العنف المسلح، خاصة بما يتعلق بالمناظرات مع السمنية والمسيحيين، بينما كانت المواجهة مع أديان فارس والزندقة وحركات الغلو قد اتخذت وجهة مغايرة، ففي الحوار الفكري بين قاضي بغداد ومفكري السمنية تجد ابتداء قاضي بغداد يخفق في المنطق، فيرسل الرشيد معتزلياً مسلحاً بالمنطق والحجة العقلية ـ أي استعان بعلم الكلام والفلسفة ـ وهذا المعتزلي هو معمر ابن عباد، الذي أفحم زعيم السمنية مما جعل الدولة العباسية تقرب علماء الكلام ـ المعتزلة ـ لا سيما بعد نكبة البرامكة سنة ١٨٧ هـ(١٠٩).

أما الحوار مع المسيحيين فقد حسمه العرب لصالحهم منذ البداية، إذا ألحوا من جهة أولى على تقديم مادتهم هم، وأخذوا بها كأساس للحوارات حول كل المواضيع من جهة ثانية، أهملوا الآراء البديلة، وبالتأكيد على تحريف التوراة أجبروا المسيحيين لمجادلتهم على أرضية إسلامية(١١٠)ـ ويبدو أن التهديد الأكبر كان يتمثل في الزندقة والغلو في الدين، ويؤكد البحث أن الشعوبية والزندقة وجهان لموقف واحد، الأولى خروج على العرب والثانية خروج على الاسلام، وإن يكن في الأغلب خروجاً في الخفاء(١١١). كما يؤكد البحث أن الزنادقة يستندون في هذه المقاومة إلى أسس دينية وفكرية مناقضة للاسلام.

والغلاة يعتمدون الأسس ذاتها إضافة إلى أسس إسلامية(١١٢)ـ فالزنادقة يريدون إعادة مجد ممالكهم وضرب الاسلام معتمدين إخفاء قصدهم تحت ستار الاسلام(١١٣). وأن هدفهم الأساس هو إعادة دولة المجوس. والسيطرة على الأرض وإزالة ملك العرب(١١٤) ـ ولا عجب أن يكون أغلب الزنادقة في العصر العباسي من الفرس إذ أن الزندقة تحركها ديانات مجوسية(١١٥)، ويتضح أن التخريب الفكري قد جاء من هؤلاء، فالخليفة المهدي يقول: ما وجدت كتاب زندقة قط إلا وأصله ابن المقفع(١١٦). وقد اتهم البيروني ابن المقفع بزيادة باب برزويه في «كليلة ودمنة» وعلق على ذلك بفضح مقصده المتمثل في: ـ تشكيل ضعيفي العقائد في الدين وكسبهم للدعوة إلى مذهب المانرية، وإذا كان متهماً فيما زاد لم يخل عن مثله فيما نقل(١١٧). والثعالبي يتهمه بالتبشير في نشر أفكار مانوية(١١٨) ـ وقد شخص الجاحظ العديد من الأدباء الزنادقة(١١٩). وقد عبر الشاعر الرودكي السمرقندي من عصر السامانيين عن صلته بالزندقة والمجوسية حين قال: بأن لا معنى لتحويل القبلة للإسلام والقلب منجذب إلى القدسية المجوسية، وأنه يفضل شفتي حبيبته ودين زرادشت على كل شيء(١٢٠). ومن المهم أن نشير إلى ارتباط الشعوبية والزندقة بالحركات الفارسية المسلحة إذ جمعها سياسياً فكر يدعو إلى إلغاء السلطان العربي، وإعادة مجد الفرس(١٢١)ـ وكانت الدعوة إلى المجوسية وإزالة الاسلام سمة بارزة في برامجها(١٢٢) ـ وقد تناول الدكتور عبدالمنعم رشاد هذه الحركات كحركة سنباذ وحركة اسحق الترك والراوندية وحركة أستاذسيس، وحركة المقفع الخراساني وحركة بابك الخرمي وحركة المازيار، وفضح اتجاهاتها في تخريب الفكر العربي الاسلامي والعمل على هدمه، مؤكداً إنحيازها إلى الأديان الفارسية القديمة ودعوتها إلى إحياء تلك الأديان وتضمن بعضها التواطؤ مع البيزنطيين كحركة بابك مما يشير إلى تحالفات لضرب العرب والاسلام(١٢٣) ـ أما الغلاة فهم جماعة احتفظت بالمفاهيم الأساسية للمجوسية وغلفتها بغلاف إسلامي رقيق(١٢٤). فقد شكلوا تهديداً فكرياً استمد قوته من إنبثاقه عن أرضية إسلامية في الظاهر فقد انطلقوا لنشر أفكارهم من التوسع في التأويل القرآني وكان القرآن الكريم يساعد على ذلك إذ أنه حمال أوجه فقد كان في كل أهل مذهب ثقة يسندون إليه وعالم يعتمدون عليه وكلهم يحتج بقول الله تعالى ويروي عن رسول الله ﷺ، وقد كثر التدليس في الكتب والزيادة في الأخبار والتأويل لكتاب الله عزّ وجل على قدر الأهواء والمذاهب والآراء(١٢٥) ـ كما وجدوا في الاختلاف في الإمامة عاملاً مساعداً لنشر

آرائهم[١٢٦] - وقد غالوا في حق الأئمة واعتبروهم آلهة[١٢٧]، ولعل ابرز مفاهيم تتمثل في : - فكرة الحلول إذا إعتبروا روح الله قد حلت في الأنبياء فالأئمة فنسلهم[١٢٨] - وهذه الفكرة تتسف مبدأ التوحيد الذي متى ما إنهار تداعت بقية الأسس الإسلامية.

- القول بالتناسخ إذ يرون أن ليس من قيامة ولا آخرة وإنما هي أرواح تتناسخ بالصور فمن كان محسناً جوزي بأن تنقل روحه إلى جسد لا يلحقه فيه الضرر والألم[١٢٩]. وخطورة هذه الفكرة في أنها تنكر الله والقيامة وتدعو إلى استباحة كل المحرمات.

- البداء الذي يعني: إن الله تبدو له البداءات وأنه يريد أن يفعل الشيء في وقت من الأوقات ثم لا يحدثه لما يحدث له من البداء[١٣٠]. وفي هذه الفكرة هدم لمبدأ الألوهية وتبرير لانتهازية سياسية.

- التشبيه: إذا شبهوا الأئمة بالإله، وشبهوا الإله بالخلق[١٣١]. وواضح أن هذا الأمر يهدم فكرة الألوهية إذ يضع التشبيه والمشبه به في مستوى واحد. ويبدو لنا من خلال فحص مبادئهم. إرتباطها بأصول مزدكية وزردشتيه ومانوية[١٣٢]. ويظهر أن الاستجابة العربية الاسلامية ضد الزندقة قد تداخلت مع الاستجابة ضد الغلو في الدين إذ أن الحركتين تستهدفان هدم الاسلام وضرب السلطان العربي، فقط نشط الفقهاء والأدباء والمفكرون في الدولة العربية الاسلامية لإجهاض هذا التحدي المزدوج وكانت أهم أساليب الاستجابة قد تمثلت في: -

- إقبال الفقهاء على وضع كتب شاملة في أصول الدين والحياة اليومية والمعاملات وتقديم المبادىء الأساسية للعقيدة تطويقاً لتحريف الغلاة والزنادقة، وهذه الكتب تمثلت في أعمال الشافعي ومالك وأبي يوسف وأبي حنيفة وابن حنبل وغيرهم، فكانت المؤسسة الدينية مناوئة للشعوبيين الزنادقة وللغلاة[١٣٣].

- إنتعاش دور علم الكلام حين استخدم المعتزلة مفاهيم وأحكام إغريقية في الدفاع عن الاسلام ضد مناوئيه الداخليين والخارجيين[١٣٤] - ذلك أن التحدي الديني والفكري والاجتماعي قد أفرز حركة عقلانية متشددة ولنا أن نشير إلى أن بشر بن المعتمر المعتزلي في القرن الثاني، حاول نشر تعاليمه فنظمها شعراً تفهمه عامة الشعب[١٣٥] - وقد رد المعتزلة من خلال الكلام والنظام على آراء ومفاهيم الزنادقة والغلاة[١٣٦] - وكرس واصل بن عطاء كتابه:

- الألف مسألة للرد على المانوية: - مؤكداً التوحيد نفياً للثنوية، وللعدل مقابلة لإلغاء البداء وتجسيداً لحرية الانسان ومسؤوليته[١٣٧].

- نظراً لأن الغلاة حاولوا أن يجدوا متنفساً لهم في الأئمة لتمرير تخريبهم الفكري، فقد انبرى الإمام أبو عبدالله جعفر بن محمد الصادق لهم فتبرأ من غلو أبي الخطاب[١٣٨] وطرد المغيرة بن سعيد الذي حاول مساومته فكرياً[١٣٩] - وخصص الصادق ردوداً على الغلاة حول فكرة البداء فقال: - إن الله لم يبدله من جهل[١٤٠]. ورد على المانوية في توحيد المفضل[١٤١] - وكان الزنادقة يخشون لقاءه، فقد حذر ابن المقفع عبدالكريم ابن أبي العوجاء من لقاء الصادق بقوله: - لا تفعل فإني أخاف أن يفسد عليك ما في يدك[١٤٢].

- إقبال المحدثين على فرز الأحاديث النبوية وتأشير الوضع والتزوير وإقرار الصحيح منها[١٤٣] ورافق هذا العمل فضح الأحاديث النبوية الملفقة التي تريد إضفاء سمة مقدسة على العجم في الاسلام، ومقابلة ذلك بخلق روابط متينة بين العروبة والاسلام[١٤٤].

- سعى اللغويون والأدباء العرب للرد على الدس وتشويه الحقائق احترازاً من التخريب الفكري عن طريق التصحيف المنطلق من سوء نية، فنبهوا إلى حدوث التصحيف وعواقب ذلك فكرياً وعقيدياً[١٤٥].

- قام الجاحظ كمفكر قومي ومعتزلي عقلاني بالرد على الزندقة وفضح صلتها بالشعوبية ليبرز أن العداء للعروبة يفضي إلى معاداة الاسلام[١٤٦]، فقد رد على الزنادقة في حجج النبوة[١٤٧] وسخر من كتب المجوس لأنها محشوة بالخرافات والأكاذيب ولا تعلم الحكمة أو الفلسفة أو تقديم ما يفيد الاقتصاد وحياة الناس[١٤٨] ودعا في كتاباته إلى اعتناق الاعتزال ومفارقة الغلو والزندقة: فألزم نفسك قراءة كتبي ولزوم بابي وابتدىء بنفي التشبيه والقول بالبداء واستبدل بالرفض الاعتزال[١٤٩] وهذا يعني أن الجاحظ قد وقف موقف الناقد المتشدد والحسيب المترصد من ديانات الفرس القديمة، لأن الدعوة التي بعثها وإخراج كتبها ونشرها بين الناس تخفي إرادة هدم الدولة العربية بهدم باعثها وأساسها الاسلام[١٥٠].

نستطيع مما سبق أن نصل إلى أن التحديات الثقافية لغوية ودينية وفكرية في الدولة العربية الاسلامية قد جوبهت باستجابة فكرية عارمة كان من نتائجها انبثاق أدب عربي إنساني متشرب بتقاليد الجزيرة العربية ونظمها حسبما كانت قبل الاسلام وبعده وإنها كانت ذات قوة ووزن استطاعا أن يكبحا في سرعة تيار الأفكار التي تنطوي عليها الحركة الشعوبية[١٥١]، وقد شهدت هذه الفترة صراعاً قوياً بين اللغة العربية وبين لغة البلاد المفتوحة، كتب فيها النصر للعربية على الكلدانية والسريانية والقبطية والبربرية[١٥٢]. واستطاع المفكرون الدينيون بعد الاستفادة من مؤلفات الجدل النصراني الهلنستي أن يقارعوا الثنوية حجة بحجة، وأن يفحموهم وأن ينشدوا الفلسفة الأخلاقية المستمدة، من القرآن[١٥٣] ويُحدد باحث أن - أهم آثار هذا الصراع تجديد العناية بالتراث العربي القديم لغوي وأدبي وتأكيد مفهوم الاتصال الثقافي العربي عبر التاريخ والتأكيد على العربية واعتبارها الرابطة الأساسية بين العرب، وأدى الصراع إلى دعم المفاهيم الانسانية بالمنطق والتفكير العقلي لمواجهة الزندقة وإلى تأكيد للصلة بين العروبة والاسلام، وكان دور المتكلمين قوياً وواسعاً في هذا المجال وشارك العرب وغير العرب - نسباً - في الرد على الشعوبية والزندقة وتوسعت الرسالة العربية من كونها دينية فقط إلى رسالة ثقافية حضارية[١٥٤].

الخلاصة أن العرب المسلمين لم ينصهروا في الشعوب الأخرى أثناء مرحلة الاصطدام الحضاري، وإنما قاموا بتأسيس ثقافي وإبداعي شكل سمات حضارتهم الخاصة بحيث يحق لنا القول بأن الثقافة العربية والاسلامية أصبحت بعد مرحلة الصراع الفكري أعمق جذوراً وأوسع أفقاً وأشد إنسانية دون أن تنغلق على نفسها حيث تمثلت أنضج ما في تراث الأمم الأخرى ووسمته بسمة عربية إسلامية خاصة.

(١) عبدالعزيز الدوري، التكوين التاريخي للأمة العربية ص ٢٨.
(٢) صالح أحمد العلي، محاضرات في تأريخ العرب ص ٢٨.
ويقول محمد عمارة: «إن المسيحية كانت بالنسبة لعرب ذلك التاريخ هي ديانة الروم البيزنطيين وأحباش بني يكسوم.. إنها الديانة والفكر و ـ النظرية ـ للغزاة الذين يفرضون عليها التحديات» تحديات لها تأريخ. ص ٢٨.
(٣) صالح أحمد العلي: محاضرات في تأريخ العرب ص ٢٩.
(٤) العلي، المصدر نفسه ص ٥٨ ص ٥٩، د. حسين نصار، الثورات الشعبية في مصر الاسلامية ص ٦١.
(٥) نزار عبداللطيف الحديثي، محاضرات في التاريخ العربي ص ١٩.
(٦) الحديثي، المصدر نفسه ص ٢١.
(٧) عبدالعزيز الدوري، التكوين التاريخي لـلأمة العربية ص ٢٩، ص ٣١ وبهذا المعنى كانت اليهودية تشكل تحدياً ثقافياً وسياسياً في وجه الأمة.
(٨) نزار عبداللطيف الحديثي، محاضرات في التأريخ العربي ص ١٩.
(٩) صالح أحمد العلي، محاضرات في تأريخ العرب ص ٧٩.
(١٠) سورة الشعراء: الآية ١٩٥ سورة طه الآية ١١٣.
(١١) سورة النحل الآية ١٠٣.
(١٢) سورة الزخرف الآية ٣.
(١٣) عبدالعزيز الدوري: التكوين التأريخي للأمة العربية ص ١٩.
(١٤) سورة البقرة: الآية ٢٥٦.
(١٥) الجزري: النشر في القراءات العشر ج ١ ص ٧.
(١٦) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ١٢١.
(١٧) السيرافي: أخبار النحويين البصريين، ص ١٧ ـ ص ١٨.
(١٨) عبدالواحد بن علي أبو الطيب، مراتب النحويين ص ٥.
(١٩) السيوطي: المزهر جـ ٢ ص ٣٩٦.
(٢٠) الزبيدي: طبقات النحويين واللغويين ص ١.
(٢١) السيوطي: المصدر السابق ج ٢، ص ٤٠١.
(٢٢) ابن منظور، لسان العرب جـ ١، ص ٥٠٠.
(٢٣) الفروزآبادي، القاموس المحيط ج ١، ص ٩١.
(٢٤) ابن قتيبة، كتاب العرب، ص ٢٦٩.
(٢٥) الجاحظ، البيان والتبيين ج ٣، ص ١٣٠، ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج ٣، ص ٤٠٣ ـ ٤٠٤.
(٢٦) الجاحظ، ثلاث رسائل ص ٤٢ ـ ص ٤٣.
(٢٧) عبدالعزيز الدوري، الجذور التأريخية للشعوبية، ص ١٠ ـ ص ١١.
(٢٨) خضر الدوري: الأبعاد الثقافية والاقتصادية للصراع العراقي الفارسي في العصر العباسي ص ١٧٩.
(٢٩) عبدالعزيز الدوري: المصدر السابق ص ١١ ـ ص ١٢.
(٣٠) محمد عمارة: تحديات لها تاريخ ص ٥١.
(٣١) الجاحظ: الحيوان ج ٤ ص ٤٤٣، الأصفهاني، جـ ١٣ ص ٧٣.
(٣٢) الأصفهاني: م. ن. جـ ٤، ص ١٢٥.
(٣٣) عبدالعزيز الدوري: الجذور التأريخية للشعوبية ص ١٩.
(٣٤) محمد عمارة تحديات لها تاريخ ص ٣٠٠.
(٣٥) عبدالعزيز الدوري: التكوين التأريخي للأمة العربية ص ٩٥.
(٣٦) نصر بن سيار: ديوان نصر بن سيار ص ٢٨ ـ ص ٣٠.
(٣٧) ياقوت، معجم الأدباء ج ٧ ص ١٨ ج ٥ ص ٦٨ وص ٣٦٣.
(٣٨) بشار بن برد: الديوان جـ ١ ص ٣٧٧، الأصفهاني، الأغاني جـ ٣ ص ٢٤.
(٣٩) جب، دراسات في حضارة الاسلام ص ٩٦.
(٤٠) جب، م. ن. ص ١٦.
(٤١) عبدالعزيز الدوري، الجذور التأريخية للشعوبية ص ٥٨.
(٤٢) مونتجمري وات: الفكر السياسي الاسلامي ص ١١٠، خضر الدوري الأبعاد الثقافية والاقتصادية للصراع العراقي الفارسي ص ١٨٠.
(٤٣) الجهشياري، الوزراء والكتاب ص ١٧٩ من المفيد أن نشير بأن البرامكة قد عينوا إبان اللاحقي لامتحان الشعراء، الأصفهاني، الأغاني جـ ٢٠ ص ٧٣.
(٤٤) الجهشياري: م. ن. ص ١٩٣.
(٤٥) ابن خلدون: المقدمة ص ١٦.
(٤٦) ابن النديم: الفهرست ص ١٥٣ ـ ١٥٤، ص ١٧٤، ص ١٧٨، ص ١٧٩.
ينظر الشعوبية والبرامكة أطروحة ماجستير غير منشورة قدمها محمد حامد اسماعيل إلى كلية الآداب/جامعة الموصل/قسم التأريخ عام ١٩٨٤.
(٤٧) عبدالعزيز الدوري، الجذور التأريخية للشعوبية ص ٣٧.
(٤٨) ابن النديم: الفهرست ص ٢٣٣، ص ١٧٢، ص ٣٤٢ ـ ابن خلكان، وفيات الأعيان جـ ١، ص ٤١٣.
(٤٩) الجاحظ، البيان والتبيين ج ٣، ص ٢٩.
(٥٠) عبدالعزيز الدوري: الجذور التأريخية للشعوبية ص ٥٢.
(٥١) الجهشياري، الوزراء والكتاب، ص ٣١٦، مونتجمري وات، الفكر السياسي الاسلامي ص ٣١٦. ص ١٠٩ جوايتن.
(٥٢) الجاحظ: البيان والتبيين ج ٣ ص ١٤.
(٥٣) الجاحظ: ثلاث رسائل، ص ٤٢ ـ ص ٤٣.
(٥٤) ابن قتيبة: كتاب العرب، ص ٣٤٥ ـ ٣٤٦.
(٥٥) ابن عبد ربه: العقد الفريد ج ٣ ص ٤٠٥ راجع أيضاً التوحيدي الامتاع والمؤانسة ج ١ ص ٨٩.
(٥٦) عبدالعزيز الدوري: الجذور التأريخية للشعوبية ص ٦٧ وترافق مع ذلك الشك بأنساب العرب واعتبارهم أولاد أمة. ابن قتيبة: كتاب العرب ص ٣٥٢.
(٥٧) التوحيدي: الامتاع والمؤانسة ج ١ ص ٧٦ ـ ٧٧ الزمخشري المفصل في صنعة الاعراب ص ٢، ص ٣.
(٥٨) نوادر المخطوطات: كتاب العقفة والبررة لأبي عبيدة جـ ٢ ص ٣٣١ ـ ص ٣٣٢.
(٥٩) الجهشياري: الوزراء والكتاب ص ٣١٣.
(٦٠) جوايتن: دراسات في التأريخ الاسلامي والنظم الاسلامية ص ٧١، وهامش ص ٧١.
(٦١) الجاحظ: ثلاث رسائل ص ١٨ ـ ص ١٩.
(٦٢) الجاحظ: م. ن. ص ٥ ـ ص ٦.
(٦٣) ابن قتيبة: كتاب العرب ص ٣٥٢.
(٦٤) راجع: البلاذري أنساب الأشراف تحقيق: محمد حميدالله جـ ١ معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية بالاشتراك مع دار المعارف بمصر القاهرة كذلك.
الجزء الخامس تحقيق: جوايتن مكتبة المثنى ببغداد أوفست عن طبعة القدس ١٩٣٦ م.
وراجع: ابن حزم جمهرة أنساب العرب ـ تحقيق عبد السلام هارون. دار المعارف مصر ١٩٦٠.
(٦٥) الجاحظ: رسائل الجاحظ ج ١ ص ١٢ وص ٣١ ـ ص ٣٤.
(٦٦) الجاحظ: البيان والتبيين جـ ٣ ص ١٢٤ ـ ص ١٢٥.
(٦٧) الزمخشري: الفائق في غريب الحديث جـ ٣ ص ٢١٢.
(٦٨) ابن قتيبة: عيون الأخبار جـ ٢ ص ٥٨.
(٦٩) الجاحظ، البيان والتبيين ج ٣ ص ١٤.
(٧٠) التوحيدي: الامتاع والمؤانسة ج ١ ص ٨٢.
(٧١) التوحيدي: م. ن. ص ٨٣.
(٧٢) أنظر أبو سعيد عبد المالك بن قريب تاريخ العرب قبل الاسلام تحقيق محمد حسين آل ياسين ـ بغداد ـ مطبعة المعارف ١٩٥٩.
(٧٣) أنظر: الطبري: تاريخ الرسل والملوك ـ تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم دار المعارف ١٠ ج القاهرة ١٩٦٣ والمسعودي مروج الذهب ـ تحقيق يوسف أسعد داغر، دار الأندلس ٢ ج ط ٢ بيروت ١٩٧٣ م واليعقوبي: تاريخ اليعقوبي: المكتبة الحديثة ط ٤ النجف ١٩٧٤ م.
(٧٤) الجاحظ: ثلاث رسائل ص ٥ ـ ص ٦.
(٧٥) المسعودي: التنبيه والاشراف ص ٧٨ وص ٧٩ وص ٨٠.
(٧٦) مؤلف من القرن الثالث الهجري: أخبار الدولة العباسية ص ٦٩.
وانظر: المبرد، الكامل ج ٢ ص ٤١ وج ٢ ص ٦٤.
والتنوخي: الفرج بعد الشدة ج ١ ص ١٢٤.
(٧٧) الجاحظ: رسائل الجاحظ ج ١ ص ١٠ ـ ص ١١.
(٧٨) المرتضى الأمالي ج ١ ص ١٣٢.

(٧٩) (أنظر: أبو تمام: ديوان الحماسة. شرح التبريزي/ ٢ ج مكتبة النوري دمشق.
و: ابن قتيبة، الشعر والشعراء. دار الثقافة: بيروت ١٩٦٩ م.
و: القرشي: جهرة أشعار العرب، دار المسيرة، بيروت ١٩٧٨ عن طبعة بولاق.
(٨٠) أنظر ابن قتيبة: أدب الكاتب: تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد المكتبة التجارية الكبرى. ط ٤ القاهرة ١٩٦٣.
وأنظر: الجهشياري. الوزراء والكتاب تحقيق: مصطفى السقا وزملاؤه مطبعة البابي الحلبي: القاهرة ١٩٣٨ م.
(٨١) وانظر الصولي: أدب الكاتب. المطبعة السلفية. القاهرة ١٣٤١ هـ.
(٨٢) أنظر: ابن قتيبة: معارف. تحقيق: ثروت عكاشة. دار الكتب، القاهرة ١٩٣٧.
(٨٣) جب. دراسات في حضارة الاسلام. ص ٥٩.
(٨٤) وات: الفكر السياسي الاسلامي ص ١١٥.
(٨٥) محمد حامد مصطفى: البرامكة والشعوبية ص ١٦٩ - ص ١٧١.
(٨٦) ديوان علي بن الجهم: ص ٢٢٠ - ص ٢٢٣.
(٨٧) ديوان ابي تمام: ج ٢ ص ٢٠٨.
(٨٨) ديوان البحتري: ج ٢ ص ٦٣. ج ١ ص ٨٩.
(٨٩) ديوان مسلم بن الوليد: ص ٣٠٢ وص ٢٢٤.
(٩٠) ديوان المتنبي: ج ٤ ص ٢٣٠ - ٢٣١.
(٩١) عبدالعزيز الدوري: التكوين التأريخي للأمة العربية ص ٩٩ - ص ١٠٠.
(٩٢) حسين نصار: الثورات الشعبية في مصر الاسلامي ص ٧٤.
(٩٣) حسين نصار: م. ن. ص ٧٣.
(٩٤) أحمد مختار العبادي: الصقالبة في اسبانيا ص ١١.
(٩٥) أحمد مختار العبادي: م. ن. ص ١٦ - ص ١٧.
(٩٦) أحمد بدر: الحياة الفكرية في الأندلس ص ١٢٥ - ص ١٢٦.
(٩٧) العبادي: م. السابق ص ٢٧، ص ٢٨، ص ٣٠.
(٩٨) ابن عذاري: البيان المغرب جـ ٢ ص ٢٥.
(٩٩) ابن الفرضي: تاريخ علماء الأندلس ص ٦٤٧.
(١٠٠) ابن جلجل: طبقات الأطباء والحكماء ص ٩٨.
(١٠١) القاضي عياض: ترتيب المدارك ج ٣ - ٤ ص ٥٧ - ص ٥٧٣.
وانظر: المقري، نفح الطيب ج ٤ ص ١٠٨.
(١٠٢) توفيق فهد، صورة أولى عن روافد العلوم العربية إلى أوربا الوسيطة ص ١٨.
(١٠٣) مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب جـ ١ ص ٨٤.
(١٠٤) توفيق فهد: المرجع السابق ص ٢٠.
(١٠٥) ابن جبير - الرحلة ص ٢٨٠.
(١٠٦) يورد اسد رستم في كتابه: الروم وصلاتهم بالعرب ج ٢ ص ١٠٠ عبارة المفكر البيزنطي البطريق نيقولا وس ميستيسكوس كما يلي: الروم والعرب أعظم قوتين في العالم يعلوان ويتألفان كالشمس والقمر في السماء ولذا يجب أن نعيش اخوة على الرغم من إختلافنا في الطابع والدين.
(١٠٧) الحميري: الروض المعطار ص ٥١.
(١٠٨) ابن جبير: الرحلة ص ٢٦٦.
(١٠٩) عبدالجبار بن أحمد: فضل الاعتزال وطبقات المعتزلة ص ٢٥٢ ٣٥٣ - ص ٢٥٥.
(١١٠) مونتغمري وات: الفكر السياسي الاسلامي ص ١٠٠.
(١١١) زكي نجيب محمود - تجديد الفكر العربي ص ١٢٧.
(١١٢) عبدالله سلوم السامرائي: الغلو والفرق الغالية ص ٧٩.
(١١٣) ابن الجوزي: المنتظم في تاريخ الملوك والأمم: جـ ٥ ص ١١٠ - ص ١١١.
(١١٤) البيروني: الأثار الباقية عن القرون الخالية ص ٢١٣.
(١١٥) الأصفهاني: الأغاني جـ ١٣ ص ٧٣ - ص ١٣٥.
(١١٦) المرتضى: الآمالي. جـ ١ ص ١٣١ - ص ١٣٥.
(١١٧) البيروني: تحقيق ما للهند من مقولة ص ٧٦.
(١١٨) الثعالبي: ثمار القلوب ص ١٣٨ - ص ١٣٩.
(١١٩) الجاحظ: الحيوان: جـ ١ ص ٤٤٣ - ص ٤٤٤.
(١٢٠) عبد العزيز الدوري: الجذور التاريخية للشعوبية ص ٤٣.
(١٢١) ابن الجوزي: المنتظم: جـ ٥ ص ١١٠ - ص ١١١.
ابن النديم؛ الفهرست، ص ٤٨٣.
(١٢٢) المسعودي: التنبيه والأشراف ص ٣٠٦.
(١٢٣) عبدالمنعم رشاد، الأبعاد السياسية للصراع العراقي - الفارسي في العصر العباسي ص ١٥٩ - ١٩٦٣.
(١٢٤) عبدالعزيز الدوري: الجذور التأريخية للشعوبية ص ٢٠.
(١٢٥) أبو سعيد نشوان، الحور العين، ص ٢٣٦.
(١٢٦) م. ن. ص ٢١٢، الشهرستاني، الملل والنحل ص ٢١ - ص ٢٢.
(١٢٧) الأشعري: مقالات الاسلاميين ص ٧٥.
(١٢٨) الشاطبي - الاعتصام، ج ٣ ص ٦٦ - ص ٦٧.
(١٢٩) الأشعري، مقالات الاسلاميين ص ١١٤.
(١٣٠) م. ن. ص ١٠٩.
(١٣١) الشهرستاني: الملل والنحل ص ٣٦٣.
(١٣٢) عبدالعزيز الدوري: الجذور التأريخية للشعوبية ص ٢٠.
(١٣٣) مونتجمري وات: الفكر السياسي الاسلامي ص ١٠٣ - ص ١١٥.
أنظر: عبدالله سلوم السامرائي. الغلو والفرق الغالية ص ١٩١ - ص ١٩٣ حيث يركز على جهود الفقهاء في هذه الناحية.
(١٣٤) وات: م. ن. ص ٩٩ - ١٠٠.
(١٣٥) هاملتون جب، دراسات في حضارة الاسلام ص ٩٢.
(١٣٦) الخياط، الانتصار، ص ٣٠ وص ٩٥.
(١٣٧) أحمد بن يحيى المرتضى: طبقات المعتزلة، ص ٣٥.
(١٣٨) الشهرستاني: الملل والنحل، ج ٣ ص ١٥ - ص ١٦.
(١٣٩) الكشي: معرفة أخبار الرجال ج ٣ ص ١٤٦ - ص ١٤٧.
(١٤٠) الكيلني: أصول الكافي ج ٣ ص ٢١١.
(١٤١) الصادق: توحيد المفضل ص ٢٥.
(١٤٢) الكليني: المصدر السابق ج ١ ص ١٠ - ص ١١.
(١٤٣) الشهرزوري، مقدمة ابن الصلاح في علوم الحديث ص ١٠ - ص ١١.
(١٤٤) عبدالعزيز الدوري: الجذور التأريخية للشعوبية ص ٨٣.
(١٤٥) أنظر: حمزة الأصفهاني، التنبيه على حدوث التصحيف، تحقيق: محمد حسين آل ياسين مطبعة المعارف، بغداد ١٩٦٧. وأبو أحمد الحسن بن عبدالله العسكري، شرح ما يقع فيه التصحيف والتعريف.، مطبعة مصطفى البابي الحلبي: ١٩٦٣.
(١٤٦) الجاحظ: البيان والتبيين جـ ٣ ص ١٤.
(١٤٧) الجاحظ حجج النبوة ص ١٤٥.
(١٤٨) علي بو ملحم: المناحي الفلسفية عند الجاحظ ص ١٨٤.
(١٤٩) الجاحظ: التربيع والتدوير ص ٩١.
(١٥٠) محمد توفيق حسين، مفهوم الانسانية والعنصرية عند الجاحظ ص ١٥.
(١٥١) هاملتون جب، دراسات في حضارة الاسلام ص ١٧.
(١٥٢) محمد عمارة، فجر اليقظة القومية ص ٣٠٨.
(١٥٣) جب، المصدر السابق ص ١٦.
(١٥٤) عبدالعزيز الدوري: التكوين التاريخي للأمة العربي ص ٩٠.

(١) إبراهيم بدران وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الأول ـ الجامعة الأردنية ١٩٨٥ .
(٢) ابراهيم خليل الاستشراق والتبشير وصلتهما بالامبريالية العالمية دار الوعي ـ مصر .
(٣) ابو الطيب المتنبي : العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ـ ناصيف اليازجي .
(٤) أبو نواس : ديوانه ـ شرح محمود كامل فريد ـ المكتبة التجارية مصر ، ط ٢ .
(٥) أحمد الحوفي : أدب السياسة في العصر الأموي ـ دار النهضة مصر ـ ط ٢ .
(٦) إدوارد سعيد : «الاستشراق» نقله إلى العربية كمال أبو ديب . مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت ١٩٨١ .
(٧) البرت حوراني : الفكر العربي في عصر النهضة ـ دار النهار ـ بيروت ـ ط ٣ ـ ١٩٧٧ .
(٨) بشار بن برد : ديوانه ـ الدار التونسية ١٩٧٦ .
(٩) ساطع الحصري : حولية الثقافة العربية ـ السنة الأولى ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ مصر ١٩٤٩ .
(١٠) سيجريد هونكه : قضل العرب على أوربا ـ ترجمة فؤاد حسنين علي دار النهضة ـ مصر ـ ١٩٦٤ .
(١١) الطبري : تاريخ الأمم والملوك ج ٧ تحقيق ابو الفضل ابراهيم دار سويدان ـ بيروت ١٩٦٥ .
(١٢) طه الحاجري : بشار بن برد ـ دار المعارف ـ مصر ١٩٦٣ .
(١٣) طه حسين : مستقبل الثقافة في مصر ـ القاهرة ١٩٣٨ .
(١٤) طيب تيزيني : حول مشكلات الثورة والثقافة في العالم الثالث دار دمشق ط ٣ ١٩٧٨ .
(١٥) عبدالرحمن الجبرتي : تاريخ الجبرتي ـ دار الجليل ـ بيروت ـ ط ٢ ، ١٩٧٨ .
(١٦) عبدالله بن المعتز «كتاب البديع» ـ دار الحكمة ـ دمشق .
(١٧) عبدالكريم الأشتر : نصوص مختارة من النثر العربي ج ١ دار الفكر بيروت ط ٢ .
(١٨) عبدالكريم غرايبه : سورية في القرن التاسع عشر ـ معهد البحوث والدراسات العربية ـ القاهرة ١٩٦٢ .
(١٩) لويس عوض : المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث ـ القسم الأول ـ معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة ١٩٦٣ .
(٢٠) مالك بن نبي : مشكلة الثقافة ـ ترجمة عبدالصبور شاهين ـ دار الفكر ـ بيروت ط ٢ ، ١٩٧١ .
(٢١) مالك بن نبي : إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الاسلامي الحديث دار الارشاد ـ بيروت ١٩٦٩ .
(٢٢) محمد عابد الجابري «تكوين العقل العربي» ـ دار الطليعة ـ بيروت ط ١ ، ١٩٨٤ .
(٢٣) مجلة الآداب عدد ٤ ، ١٩٦٨ .

# المنهج تحديا.. المنهج اختيارا

## مقالة في أسئلة، أسئلة في مقالة

حاتم الصكر - العراق -

أردت أن تكون هذه المساهمة المتواضعة في أبحاث المؤتمر، مقالة في أسئلة تتدرج من التساؤل المقصود والسؤال البريء، حتى تصل إلى استثارة التحدي أملاً في استجابة، قد تدفع بعض الشك أو تزيل بعض الغموض، أو أنها تفلح في صنع الجواب.

وأردتها أسئلة تتلازم ببعضها حتى تشكل المشهد النقدي، أو واقع حياتنا النقدية العربية، لنتعرف من خلالها على معوقات حركة النقد ودواعي تخلفها عن دورها.

فنحن نؤمن أن النقد الذي يتشكل كظاهرة في حركة عامة له إلى جانب بعده الثقافي دلالة حضارية، فالنقد ضمن مهمة التحليل والتقويم التي يضطلع بها سيظل من أقوى المؤشرات على رقي العقل أو تخلفه وعلى درجة الوعي بالمرحلة واستشراف المستقبل في آن واحد.

فهل استطاع الناقد العربي المعاصر، أن يرتقي بالنقد إلى هذه المرتبة؟ بل لنسأل: هل ارتقى النقد بالناقد العربي إلى مستوى دوره ومسؤوليته؟

في محاولتنا الاجابة على هذين السؤالين لا بد لنا من الإشارة إلى عدم استقرار مفردات النقد العربي: مكونات وأدوات.

ففي الفترات التي يسود فيها الفكر السياسي، نجد النقد العربي يتسع ليعبر عن بنى سياسية مباشرة يخاطب بها مرحلة لا حياة، ويقف عند حالات لا ظواهر، فينعدم الموقف ويغيب الخطاب المتكامل الذي يبلور شخصية واضحة محددة، فلا نتلمس مبدئية نقدية ما. ذلك أن الأحداث تسوق المنهج لا العكس.

إننا يجب أن ندرك بدءاً حقيقة بسيطة مؤداها أن النقد بمدارسه ومناهجه المعروفة الشائعة هو جهد منقول عن الغربيين.

وإذا كان لنا في نقدنا كثير مما نعتز به ونفخر، فإنه لا يعطينا عوناً كبيراً في حياتنا الأدبية المعاصرة لعدة أسباب منها:

١ - إنه نقد شعري في المقام الأول. فهو يتكون ويتوجه وينمو باعتبار أن الشعر هو ميدانه، ولعلنا إذ نتذكر أبرز الكتب النقدية العربية والقضايا النقدية المطروحة فيها، فلن نجد إلا مشكلات شعرية أو شكلية في أحسن الفروض (تهتم بالشكل ومفرداته).

٢ - إنه نقد يغلب عليه الأسلوب بما لا يتيح لمهمة التحليل أن تبرز بشكل كافٍ. فالناقد هنا أديب يبذّر كثيراً من جهد التحليل والاكتشاف من أجل طلاوة العبارة أو جودة التعبير.

٣ - وهو نقد محكوم بأخلاقية عصره لا يتجاوزها ولا يخالفها. وذلك يتضح لنا إن نحن تفحصنا اتجاهات النقد العربي العامة في أي عصر نشاء بل إن كثيراً من قضايا النقد وانشغالات النقاد، تأتي من حقول واهتمامات مجاورة، كالأسلوب القرآني المعجز[1]، وتفسير الآيات، وصراع القديم والجديد وسواها.

٤ - وهو نقد تجزيئي لأنه يتعامل أصلاً مع نصوص مجزأة، لا ترتبط داخلياً بوحدة موضوعية.. فالحكم عليها لا يتم إلا من خلال تجزيئها بناء وأداء: بفك عناصرها البنائية وتأمل مفرداتها جزئياً.

هذا التراث النقدي إذن بسبب شعريته وأسلوبيته، وأخلاقيته وتجزيئيته غير قادر على إسعافنا ونحن نتصدى لمهمة التحليل والتقويم من خلال نص معاصر.. إنه قد يعيننا لكنه غير كاف وحده.

هل يمكن لناقد عربي معاصر إذن، أن يجعل من التراث النقدي سنداً له، أو يجد فيه منهجاً محدداً؟

* * *

ذلك أحد تحديات المنهج في حرفة الناقد العربي المعاصر فهو، مفتوناً بتراثه النقدي الذي تلتمع فيه صفحات خالدة، قد يجد نفسه أسير هذا التراث.

لكنه ما إن يشرع بمهمة النقد التطبيقي حتى يتبين الفجوة التي خلقتها غربة المنهج عن النص.

ولعله أمر مستغرب أن نصف نقداً لغوياً أو بلاغياً بأنه غريب عن النص المنقود، إذ أن العادة جارية على نعت المناهج الغربية، بذلك، لكنني أرى أن استقصاء الظواهر البلاغية واللغوية في نص معاصر، عملية تغرب عن النص احتكاماً إلى مسبباته ومكونات قائله، تماماً كغربة النص اللغوي المقلّد المشحون بالألفاظ القاموسية الميتة.

إن الناقد اللغوي أو البلاغي تفوته فرصة النظر إلى نص كلاً واحداً، وتشغله الاهتمامات البنائية، وهي شكلية تصنعها المفردات، عن النظر إلى سيرورة النص وما فيه من رموز وأبنية قد يكون بعضها مختفياً أو مندغماً في ثنايا النص.

وسوف أضرب مثالاً بما جاء في كتاب الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر)[٢]، من جوانب نقدية.

إننا نستطيع أن نحصي اهتماماتها فنجدها شكلية في المقام الأول لأنها تعالج (المزايا المضللة في الشعر الحر) كحربة التقفية وتعدد التفعيلات والتدفق والخواتم الضعيفة وظاهرة البتر. ثم تدرس الشعر الحر باعتباره العروضي فتتناول عروضه العام ومشاكله الفرعية متوقفة عند صلته بالبند والموشح راصدة ظاهرة التدوير. وتعود في فصل آخر إلى (أصناف الأخطاء العروضية) مناقشة قصيدة النثر من حيث كونها شكلاً.

أما حديثها عن هيكل القصيدة وأنماط التكرار فلا يخرج عن الشكل أيضاً. وحتى مناقشتها لمسؤولية الناقد العربي، تنصب على الجانب اللغوي وتقف عند ظواهر شكلية بحت كإدخال أل التعريف على الفعل المضارع.

وهي تدعو دعوة صريحة إلى أن يتجرد الناقد الأدبي مما تسميه (طغيان آرائه) وتعد اهتمامه بما في القصيدة من عواطف وأفكار، من المزالق التي يقع فيها النقد المعاصر، كما تحذر من الدخول في (نطاق حياة الشاعر وآرائه الاجتماعية) لأن ذلك عندها داخل (في باب السيرة وهي دائرة منفصلة عن دائرة النقد الأدبي). .

وإذا نحن اعتبرنا تلك الاهتمامات ملامح لمنهج نقدي معين فإننا سنجد هفوات ونقائص كبيرة تتخلله حتى في الجوانب التي يلوح لنا أن الناقدة الشاعرة كانت تنطلق منها إلى آفاق فنية مجددة.

فدراسة التكرار مثلاً وفق المقترح الذي تقدمت به نازك لا يستطيع أن يلم بدلالات التكرار الاعتقادية أو الأسطورية أو الغنائية، ولا يسعفنا إن أردنا دراسة تكرار السياب مثلاً لكلمة (مطر) في أنشودته. وكذلك فإن دراسة التدوير لن يوصلنا إلى مدلوله الفلسفي في أشعار حسب الشيخ جعفر مثلاً لأن نازك رصدته وفق تعريف العروضيين للبيت المدور في قصيدة قوامها البيت الموحد.

تلك واحدة من مشكلات اجترار الموروث النقدي ومحاولة استنباط منهج نقدي منه.

وفي أغلب الأحيان يقف المتأثرون بالتراث النقدي عند الجانب التاريخي أو تقسيم الشعر إلى أغراض أو أشكال حتى لو كانوا متأثرين ببعض المناهج الغربية.

وهم بسبب قصور أدواتهم لا يصلون إلى الشعر الحديث إلا وقد استنفدوا نظرياتهم. . فلم يجدوا في نماذجه ما يلبي أطروحاتهم.

وهذا ناقد فذ كمحمد مندور يقع في ذلك فلا نقرأ له رأياً في الحداثة الشعرية سواء أكان ذلك في مستوى التنظير أم في مستوى التطبيق.

وبدلاً عن ذلك نراه يهتم بما يسميه غالي شكري (التصور التاريخي لنظرية الأدب)[٣]، وهو الدافع وراء كتابته لتلك الأنطولوجيا النقدية التاريخية في مؤلفه (النقد المنهجي عند العرب).

لكن تلك السياحة التاريخية في مؤلفات العرب النقدية والوقوف عند مزاياها واتجاهاتها، تركت أثرها في مندور: الناقد المعاصر، فنراه يقابل بين الشعراء المعاصرين وأسلافهم كأن يقول عن البارودي إن شعرنا (يذكرنا أحياناً بشعر المتنبي بما فيه من أصالة قوية. .) ويصف شعره بأنه (اكتسب من الشعر القديم قوة العبارة وجهارة النغم. .)[٤].

ولا أدري إن كانت سياقات مثل هذه تؤهل لتأسيس منهج نقدي واضح، بل اننا نسأل بجرأة ومباشرة: ماذا تركت لنا تلك الأحكام والنظريات؟

وأين هو الجيل النقدي الجديد الذي يدين لها بنشأته وتكوينه؟ إن دراسة النقد دراسة تاريخية، نقلت إلى هذا الميدان، تقاليد البحوث الأكاديمية التي تتكفّلها الجامعات عادة، وتفرض عليها وصايتها وفق مفاهيمها الخاصة.

وأستطيع أنْ أذكر لكم مثالاً عن دارس جامعي شاب لم يستطع أن يسجل رسالة عن شاعر مهم بحجة أن ذلك الشاعر لا يزال حياً. ألا يذكرنا هذا برأي النقاد القدامى في الشعراء المحدثين وما روي عن أحد هؤلاء النقاد من أنه استحسن شعر أحد معاصريه فقال إنه جيد لو أدرك الجاهلية، وكان معاصرته سبب في إهمال شعره؟!

كيف يرتقي الناقد إذن بالنقد ويجعله تقليداً لحياة جديدة؟

* * *

إن المنهجية الوحيدة التي يكتسبها الناقد المعاصر من قراءة الموروث النقدي هي القدرة على تمييز الأصالة والانتباه إليها كما أن الوعي النقدي يتحصن بالذوق الرفيع المبني من جهة الاهتمام بالشكل وإيلاء الذوق أهمية كبيرة.

ولذا يحرص النقاد المتأثرون بالتراث على ترويج القيم الجمالية: بل إن بعضهم يعرّف النقد بأنه (تطبيق علم الجمال على الأدب).. كي يصبح (النقد الأدبي نفسه أدباً)[٥] وهذه عودة واضحة صريحة إلى العروض الأسلوبية في كتب النقد القديمة.. ومحاولة لصنع المجال الخاص للنقد وفق نظرية الأنواع الأدبية.

كيف أستطيع ناقداً معاصراً أن أتاخم الحداثة وأنا أتجول بأدوات جمالية أسلوبية شكلية؟

كيف تستطيع البنى الأسلوبية أن تدخلني إلى النص وهو حياة كاملة؟ تلك هي الأسئلة..

ومنها نقاد إلى الشاطىء الآخر.. حيث السفن العائدة من الغرب بالانتظار..

فماذا في حمولتها؟

* * *

إن المناهج النقدية الغربية تطابق حال أهلها لأكثر من سبب:

فهي تتصل بآدابهم مباشرة منظّرةً مطبقة.

وهي ترصد ظواهر تلك الآداب أولاً بأول.

كما أن أزمات الفكر الغربي وتطلعاته، تجد في المناهج النقدية تجليات لها وميادين صراع.

لدى الغربيين يمكن أن نرصد تميزاً واضحاً في نقد كل مرحلة، وذلك يعطي النقد شخصيته وهويته.

إن المناهج تنمو وتزدهر وتثمر وتشيخ وتذبل فتتساقط كالورق القديم لينشأ منهج جديد وينمو ويزدهر ويثمر ثم يشيخ ويذبل..

تلك دورة حياة المنهج في الأدب الغربي ونقده، مع إمكان ملاحظة الجنين الجديد وهو يتحرك قبل هلاك سابقه.

يقول الدكتور علي جواد الطاهر في (الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي): «ولا يعدم الدارس المستقصي المتبحر أن يلمح في المذهب السائد بذورا للمذهب الذي سيسود أو أن يدرك في الأقل أن بذور المذهب الجديد كانت مستترة في المذهب الجديد»[٦].

هذه الحقيقة تؤكد (ظرفية) تلك المذاهب وغربيتها، فهي تتطور وتتبدل وفق مستجدات حياة القوم هناك.

وهذا هو ما يهمنا من أمر النقد عندهم فهو نقدهم بعد كل شيء رغم ما يبدو قاسماً مشتركاً بيننا.

فمن الغريب أن ريمون بيكار الفرنسي، وخصم بارت اللدود، يحصر وهو يتحدث عن (الاتجاهات النقدية في فرنسا) عدداً من المشكلات، لها مثيلاتها عندنا.

ونذكر من ذلك: (أن قليلين جداً من الناس مهتمون بالنقد)[٧] وأن هناك موقفاً مضطرباً جداً من أسئلة مشروعة مثل: (هل ينبغي أن يكون ثمة نقد؟ ماذا ينبغي أن يكون عليه موضوعه؟ ماذا ينبغي أن تكون عليه مناهجه؟) و (هل ينبغي أن يقوم المدرسون بتدريس حياة الكاتب أو التاريخ الأدبي للعصر المدروس؟).

والنقطة الأخيرة بالذات تحيلنا إلى الصراع بين النقد الجامعي الأكاديمي الذي وصفه بارت سنة ١٩٦٣ بأنه (نقد وضعي وموحش)[٨] وبين النقد الجديد الذي يعتمد التأويل المتنوع والحي.

وهذا هو جوهر معاناتنا المنهجية المعاصرة أيضاً.

إن الجامعة تتصور نفسها حامية للغة والقيم الجمالية، فتضع أدوات حراستها أمام الممتلكات التي لا تريد لمتطفل أن يدنو منها.

وتكون النتيجة: مزيداً من التأخر في فرص توليد المناهج الجديدة أو تطوير المناهج القديمة نفسها.

إن الغربيين أكثر واقعية حيث عدّوا القرن التاسع عشر بداية النقد عندهم، أما قبل ذلك يقول تيبوديه (فقد كان هناك نقاد ولم يكن هناك نقد)[٩] وهو بذلك يحفظ قيمة الجهد النقدي الذي قدّمه كل من سانت بوف وتين وبرونتيير في محاولتهم إيجاد نقد علمي ممنهج حتى وهم يرسون جذور الرومانطيقية.

ونحن بصورة عملية نحس أن تراثنا القديم لا يقدم المنهج النقدي المحدد لذا نستدير كلياً إلى الغرب لاستعارة منهج نعلم

جيداً أنه وضع لغير ما نحن فيه وليس مطلوباً أن يوضع لما نحن فيه.

في عام ١٩٢٧ أصدر الدكتور طه حسين الطبعة الثانية من كتاب (في الشعر الجاهلي) الذي أثيرت حوله زوابع أدبية وإجتماعية ودينية معروفة.

وكان الكتاب بطبعته الثانية مخففاً إذ (حذف منه فصل وأثبت مكانه فصل وأضيفت إليه فصول، وغيّر عنوانه بعض التغيير)[١٠] على حد تعبير طه حسين في مقدمة الطبعة الثانية لكنه رغم ذلك قوبل بالعنت والرفض فما السر في ذلك؟

لأول مرة في تاريخ النهضة الأدبية، يكون المنهج سبباً في رفض كتاب أو أن يكون كتاب ما سبباً في ضجة اجتماعية كالتي حصلت في مصر عند صدور (في الشعر الجاهلي) وطبعته الثانية.

لقد عاد طه حسين من باريس منذ زمن، وها هو يسترجع الطرق المدرسية البالية التي كان يتم بها تدريس الأدب في المدارس والجامعات، ثم يستذكر دروس الفلسفة والتاريخ واللاتينية وغيرها من العلوم التي تعطى لدارس الأدب في فرنسا فيأخذه الإعجاب بما عند الفرنسيين ويزداد بغضاً لطرق الدروس التقليدية.

إنه يعلن في كتابه المذكور صراحةً اتباعه المنهج الديكارتي (للبحث عن حقائق الأشياء) وقاعدته الأساسية: الشك بما هو معروف أو وهم حسب تعبيره.

يقول طه حسين (نعم. يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى عواطفنا القومية وكل مشخصاتها وأن ننسى عواطفنا الدينية وكل ما يتصل بها. وأن ننسى ما يضاد هذه العواطف..).

وقد توصل طه حسين من خلال هذا المنهج إلى نتيجة خطيرة هي (أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدباً جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء وإنما هي متحولة بعد ظهور الإسلام فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين..)[١١].

كيف توصل طه حسين إلى ذلك؟

الجواب هو ـ كما يقول طه حسين نفسه ـ (شككت في قيمة الأدب الجاهلي وألححت في الشك أو قل ألح عليَّ الشك فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر..).

هذا الحذو الديكارتي.. وهذه الثورة المنهجية كانت عملية إقتحامية لأغنى قلاع الموروث الثقافي العربي في فترة النهضة: الشعر الجاهلي. وخطورة محاولة طه حسين أنه اعتبرها ميزة لأنصار الجديد الرافضين لدراسة الأدب العربي باعتبار عصوره المقسمة حسب السلطة السياسية.

يرى طه حسين أن أنصار الجديد (لا يطمئنون إلى ما قال القدماء، وإنما يلقونه بالتحفظ والشك).

وهنا نرى أن طه حسين استهوته من مقولات ديكارت هذه المقولة المتمردة: الشك، فراح يكررها ومرادفاتها كقوله عن شعر أمية بن أبي الصلت (أرتابُ الارتياب كله فيه..).

وينتهي طه حسين إلى معكوس ما هو سائد فيقترح أن يُستشهد بالقرآن والحديث على تفسير الشعر الجاهلي.. إذ لا ينبغي لنا أن نستشهد بهذا الشعر على تفسير القرآن وتأويل الحديث.

وتتذبذب حجج طه حسين بين الذرائع المنهجية والشك بما يُروى تارةً والبحث الفني واللغوي تارة أخرى وانعكاس الحياة الجاهلية في القرآن لا الشعر الجاهلي تارة ثالثة..

وكل ذلك يدل على سرعة استجابة طه حسين للمنهج الغربي وإعجابه بمقولاته.

إن المنهج المنقول نصاً عن الغرب قد أوقع الناقد في مزالق كثيرة أولها: إنشغالها بالرواية وصحتها وتوثيق النص وإثبات عصريته وتلك مهام تاريخ الأدب التي يرفضها طه حسين نفسه.

وثاني تلك المزالق أن الشك الديكارتي وضع طه حسين في حالة تقاطع، غير مهيأ لها هو ذاته، مع الثوابت الدينية والأخلاقية مما يقع خارج دائرة الاهتمام النقدي وإعادة اكتشاف النص.

والمزلق الثالث يكمن في ضعف استيعاب الناقد للمنهج الغربي بدليل أنه لا يحاوره أو يستجليه بل يستدعيه كاملاً بصيغة تبشيرية أي بالدعوة إلى هذا المنهج الذي يصلح للأدب والحياة الاجتماعية كما يقول طه حسين.

ولنشك نحن بدورنا في دوافع طه حسين، فنفترض أن قناعته المنهجية بديكارت جاءت من خلال وسيط هو الفكر الاستشراقي وأساتذته بالذات. فديكارت ليس مصدراً معرفياً لطه حسين وإنما هو حجة ذرائعية لتأييد مقدمة لها شكل نتيجة. وفعلاً فإن رموز هذه المعادلة تتضح كالآتي:

١ ـ يقرر طه حسين أن القرآن مرآة الحياة الجاهلية لأن فيه من عاداتها وطبائع أهلها ما ليس في الشعر الجاهلي.

٢ ـ يفترض أن الشعر الجاهلي مكتوب في العصر الإسلامي فهو يحمل طبائع إسلامية ويخلو بالمقابل من مزايا الحياة الجاهلية.

٣ ـ إذن فالقيمة الفنية للشعر الجاهلي كأثر كلاسيكي، قيمة باطلة، فلا يصح أن نستشهد به على تفسير القرآن والحديث.

وتصبح النتيجة التي تعمّد بديكارت هي: أن الشعر الجاهلي ليس جاهلياً تاريخاً ومضموناً وفناً.

لكن طه حسين يناقض نفسه ديكارتياً وهذا ما يرجح لدينا إيمانه بديكارت عبر وسيط المستشرقين.

ومن القرائن نذكر:

١ ـ في مناقشة طه حسين للمستشرق نلينو يرفض اعتبار (الآداب) جمعاً للدأب مع قلب الهمزة ألفاً مثل جمعهم بئر آبار وأصلها أبآر، ويقول مناقشاً (وظاهر أن رأي الأستاذ نلينو كرأي غيره من أصحاب اللغة يعتمد في أصله على الفرض فليس لدينا من النصوص أو القرائن العلمية الواضحة ما يبين لنا أن لفظ (الأدب) قد اشتق من (الأدْب) بمعنى الدعوة إلى الولائم) أو قد اشتق من (الآداب) جمع (دأب).

ولو يستقيم هذا المنطق ديكارتياً إذ حتى لو توفر ما يبين ذلك المعنى في كلمة (أدب) يظل ـ حسب ديكارت ـ للباحث حق التجرد مما كان يعلمه من قبل إن أحس بقناعة جديدة تخالف ذلك.

فما معنى المطالبة ديكارتياً بما يؤيد حقيقة معينة؟

٢ ـ عند الطعن برواة الشعر ودوافع النحل، يورد طه حسين حقائق كثيرة يسندها إلى رواة أيضاً، فكيف استطاع الطعن ببعض الرواة والشك بما قالوه ثم روى هو أيضاً ما قاله رواة آخرون؟

٣ ـ لا يصرح طه حسين بتلك الآراء التي استحسنها عن المستشرقين بل لَمح تلميحاً وهو يخالفهم حول نظم القرآن وهنا نستطيع أن نشير إلى كتاب مهم ترجمه الدكتور عبدالرحمن بدوي عن الألمانية والانكليزية والفرنسية واسمه (دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي)[١٢] ونُشر عام ١٩٧٩ وفيه بحوث تعود إلى ستينات القرن الماضي تتناول النحل في الشعر ودواعيه ومن أبرزها بحث نيلدكه عام ١٨٦١ (من تاريخ ونقد الشعر العربي القديم) وكذلك بحث القرت (١٨٧٢) والذي خص فيه (خلف الأحمر) ببحث مفرد.

وتلك موضوعات تشابه ما كتبه طه حسين وتوصل إليه عام ١٩٢٦.

فماذا يمثل لنا هذا الانسحاق تحت بريق المذهب الغربي؟

ولماذا لم يطور طه حسين ما جاء في كتب النقد العربية القديمة حول الانتحال في الشعر (طبقات ابن سلام) خاصة؟

إن نيلدكه يشير صراحة إلى الاعتبارات الدينية في النحل وإلى قصائد وضعها شعراء متأخرون على لسان شعراء جاهليين لينالوا الحظوة..

وهذا عين ما يقوله طه حسين في كتابه.

أهذه إذن ثمرة الإبحار إلى الشاطىء الآخر؟

أم هذه هي استجابة العقل العربي لتحدي المنهج النقدي؟

* * *

إن نقادنا يعترفون بتلك المعضلة بل يصل تخبطهم في البحث عن حل لها إلى حد المصادرة المنطقية.

يقول أدونيس وهو يصف مشكلات المنهج في دراسته المهمة (الثابت والمتحول)[١٣] (كان منهج البحث مشكلة دقيقة وصعبة).

المظهر الأول العام لدقتها وصعوبتها أنني لا أتناول شاعراً واحداً أو قضية مفردة وإنما أتناول ثقافة أمه بكاملها في عهدها التأسيسي وأتناول عبر ذلك شخصيتها الحضارية، والمظهر الثاني الخاص يتصل بالمنطلق: هل أبدأ بفرضيات أضعها ثم أبحث عما يدعمها في الوقائع والأفكار أم أبدأ على العكس من هذه الوقائع والأفكار؟

ترى ـ نتساءل نحن ـ ما قيمة المنهج في دراسة تضع الفرضيات ثم تبحث عما يدعمها؟

ولكن تلك هي مشكلة المناهج الجاهزة، الناشئة في الغرب موطناً والمهاجرة إلينا عبر القراءة.

ألا يفعل ذلك دعاة المناهج كلها؟ لنتفحص معاً هاتين العينتين. إن الافتراض بطغيان الدافع الجنسي واختفاء عقدة ما منذ الطفولة ثم ظهورها في العمل الإبداعي تكمن وراء اعتبار أبي نواس نرجسياً في عرف العقاد وأوديبياً في عرف النويهي الذي ينكر في الطبعة الثانية من الكتاب أن يكون فرويدياً[١٤].

إن الافتراض الأوديبي جاهز فلقد توصل إليه فرويد عبر دراسات مطولة وبحثه كثير من طلابه وأتباع مدرسته..

وقوانين فرويد المستخلصة موجودة في كتبه وما على الناقد الفرويدي إلا سحب تلك المقولات على النموذج المدروس والبحث في خفايا حياته (لا نصه في الغالب) عما يدعم ذلك ويؤيده.

* * *

وكإحساس بالحاجة إلى تأصيل المذهب المستورد، يلجأ بعض النقاد إلى البحث عن نصوص قديمة لجعلها ميدان التطبيق كما فعل بعض البنيويين العرب إذ حللوا الشعر القديم بنيوياً متناسين أن البنيوية أصلاً قد نشأت لدى شتراوس كمحاولة في الكشف عن أنساق للأساطير[١٥] وما تحكيه بكل رواياتها وعلاقاتها بثقافاتها، ومغفلين الخصوصية الجمالية للشعر العربي الذي لا يمكن أن تخضع أنساقه وأبنيته لما تريد البنيوية فعلاماته ونظم تعبيره وعلائقه المجازية ذات خصوصية استثنائية ترى أنها لا تتأطر بالأنساق التي وضعتها البنيوية لفنون نثرية في الأصل.

كما أن الحماس المنهجي يطغى حتى يصل بكمال أبو ديب إلى حد اعتبار البنيوية ولوحات بيكاسو والماركسية، الحركات الثلاث (في تاريخ الفكر الحديث) التي (يستحيل بعدها أن نرى العالم ويُعاينه كما كان الفكر السابق علينا يرى العالم ويعاينه)[١٦].

هذه (البابوية) الجديدة، تغفل ما سبق أن قلناه عن توالد المذاهب ونسخها لبعضها وهذا ما حصل فعلاً، فالبنيوية اليوم مذهب قديم في الغرب كان إسعافاً وتلبية في فترةٍ ما ثم جاء ما ينسخه ويجعله قديماً.

* * *

وثمة خطر آخر في اجتلاب المناهج النقدية يسميه الدكتور عبد السلام المسدي (تداخل المناهج) مما (تعقّد به أمر النقد واختلطت معه المستندات المعرفية التي يصدر عنها الناقد)[١٧] والدكتور المسدي يشفق هنا على القارىء الذي (يجاهد) ليتبين منطلقات العمل إلا أننا في الحق نشفق على الناقد نفسه: وهو (يولّف) عينته من معروضات شتى.. فتجد البنيوية والماركسية والرمزية والنفسية في آن واحد.

هذه الانتقائية ـ التوفيقية هي معضلة أخرى، وجدت لها ذريعة فيما يسمى بالتكاملية في النقد..

ولنأخذ مثالاً واحداً لكتاب نقدي عربي صادر عام ١٩٧٩ يحاول التوفيق والتكامل بين الجمالية والواقعية على ما بينهما من تقاطع حاد[١٨] فهو يقول في النهاية (وهكذا نجد لكل مذهب محاسنه ومساوئه فليس المذهب الجمالي شراً كله. وكذلك الواقعية ليست شراً كلّها وننظر في تفاصيلها فنرى أن بعضها يمكن أن يتمم الآخر..)[١٩].

أما كيف يتم ذلك؟ فالوصفة تقترح استبعاد جوهر كل من المذهبين: أن نبعد عن المذهب الجمالي تطرفه ونعير النص الأدبي قيمته الجمالية القصوى إلى جانب قيمته من المضمون الملتحم بالشكل.. وحين نأخذ بالمعتدل من الواقعية الرحبة المؤمنة بالإنسانية بمعناها العام الواسع. والتي لا تأخذ بالإلزام أو الإلتزام الإجباري.. نكون قد استطعنا التوفيق بين النقيضين... وأمكننا أن نجعل هذين المذهبين متكاملين لا متضاربين ويصبح جمالياً واقعياً.

هذه هي قيمة الانتقائية، وليّ عنق الأفكار لتدخل كيسنا الخاص ولكن لنسأل أنفسنا: لماذا كل هذا اللي والمشقة؟

لماذا هذا التوليف الغريب؟

ألا نفترض وجود نص يعطينا ونحن نقترب منه أسباب نقده وطرائق تحليله وتقويمه؟

* * *

في تقديمه لنصوص الشكلانيين الروس المترجمة إلى العربية، يلاحظ إبراهيم الخطيب (أن ظهور الشكلانية إنما يعزى إلى الفترة التي تميز فيها الأدب الروسي وخصوصاً الدراسة الأدبية بأزمة منهجية..)[٢٠].

وإذا كانت استجابة الناقد الأوروبي لأزمة المنهج وتحدياتها بهذا الشكل فلماذا لا نطمح أن نرد تحدي المنهج باختيار المنهج؟

ولكن: كيف؟

هذا هو السؤال.

أبالعودة إلى التراث النقدي كاملاً؟

بأخذ المنهج الغربي كاملاً؟

بالتوفيق والانتقاء؟

أم بالاقتراب من النص: هذه الضحية التي ينساها المنظّرون وهم يجذفون بعيداً عن شواطئها الوعرة.

نعم: فالنقد التطبيقي يضمحل في نقدنا العربي لأنه صعب تظهر فيه ثقافة الناقد وجرأته في آن واحد.

إن النقد التطبيقي مضمحل لحساب الهرطقات النظرية التي لا تؤسس ولا تبتكر بل تقلد وتترجم..

دعونا إذن نرسي منهجنا النقدي الخاص بأنفسنا ولكن بشرط أن نضع أولاً أرضية صالحة من وحدة المصطلح[٢١] والمفهوم والقاموس وسنرى أن المنهج بين أيدينا: كلما ازددنا اقتراباً من الحياة التي يقدمها النص الأدبي المجافي والمهجور..

وذلك هو اختيارنا وخلاصنا إزاء تحدٍّ خطير لعقلنا النقدي وفكرنا الثقافي المعاصر..

## الهوامش

(١) لنتذكر أن أهم كتابين نقديين هما (دلائل الإعجاز) و (أسرار البلاغة) لعبدالقاهر الجرجاني كتبا لدواعي التفسير وخدمة البلاغة القرآنية.

(٢) قضايا الشعر المعاصر (نازك الملائكة) دار الآداب بيروت/ط ١٩٦٢/١.

(٣) محمد مندور/ الناقد والمنهج/ د. غالي شكري - دار الطليعة - بيروت - ١٩٨١ - ص ٨.

(٤) فن الشعر - محمد مندور - المكتبة الثقافية - القاهرة - ص ١٣٤.

(٥) كيف أفهم النقد - د. جبرائيل سليمان جبور - دار الآفاق الجديدة - بيروت - ١٩٨٣ - ص ١٧.

(٦) الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي - د. علي جواد الطاهر - دار الرائد العربي - بيروت/ ط ٢ - ١٩٨٤ - ص ١٠.

(٧) حاضر النقد الأدبي - ترجمة د. محمود الربيعي - دار المعارف بمصرط ١٩٧٧/٢ - ص ١٠٧.

(٨) النقد والحقيقة - رولان بارت - ترجمة إبراهيم الخطيب - الشركة المغربية للناشرين - الرباط - ١٩٨٥ - ص ١١٠.

(٩) النقد الأدبي - كارلوني وفيللو - ترجمة كيتي سالم - منشورات عويدات - بيروت/ ط ١٩٨٤/٢ - ص ٨.

(١٠) في الأدب الجاهلي - طه حسين - دار المعارف بمصر - ط ١٩٦٩/١٠ ص ٥.

(١١) نفسه - ص ٦٧ وما بعدها.

(١٢) دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي - ترجمة د. عبدالرحمن بدوي/ دار العلم للملايين - ط ١٩٧٩/١.

(١٣) الثابت والمتحول - أدونيس - ج ١ - الأصول/ دار العودة/ بيروت ط ١ - ١٩٧٤ - ص ٢١.

(١٤) نفسية أبي نواس - د. محمد النويهي - مكتبة الخانجي - دار الفكر - ط ٢ - ص ١٨٥.

(١٥) عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو/ إيديث كيروزويل/ ترجمة د. جابر عصفور - دار آفاق عربية - بغداد - ١٩٨٥ - ص ٢٥.

(١٦) جدلية الخفاء والتجلي - دراسات بنيوية في الشعر - كمال أبو ديب - دار العلم للملايين - بيروت - ط ١٩٧٩/١ - ص ٧.

(١٧) النقد والحداثة/د. عبدالسلام المسدي - دار الطليعة - بيروت/ط ١ - ١٩٨٣ - ص ١٠٢.

(١٨) يمكن مراجعة موسوعة المصطلح النقدي - العددين ٣ و ٩: الجمالية بقلم ر. ف. جونسون. والواقعية بقلم ديمين كرانت وهما بترجمة الدكتور عبدالواحد لؤلؤة ففيهما ما يظهر تضاد هذين المنهجين بشكل خاص.

(١٩) الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث/ عصام محمد الشنطي/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/ ط ١٩٧٩/١/ ص ١١٠.

(٢٠) نظرية المنهج الشكلي/ نصوص الشكلانيين الروس ترجمة إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية/ بيروت/ الرباط/ ط ١/ ١٩٨٢ - ص ١٠.

(٢١) يطيب لي أن أختم هوامشي بملاحظة حول فوضى المصطلح وسأورد ما مر علي من مرادفات للمنهج - موضوع مقالتي - إذ وجدت كتب النقد العربية تسميه المذهب والمدرسة والاتجاه والتيار والمنحى والنهج..

# تحدي الاحتلال
# في روايـة الأرض المحتلة..

وليد أبو بكر

## القسم الأول

### (١)

كتب عاموز عوز في كتابه (بكائيات أحد قدامى الصهيونيين) يقول: أخرج إلى العمل في الرابعة أو الخامسة صباحاً. . . في هذه الساعة، تصبح «الدولة عربية». . . العرب يبكرون إلى العمل، واليهود يواصلون النوم. . . في زمن الانتداب، كنت أحلم بأن نقيم دولة عبرية، وأن نكون حقاً شعب الله المختار.

هؤلاء العرب، الذين يحتلون الدولة صباحاً، هم عرب الأرض المحتلة، الذين أفشلوا حلم العدو في إقامة دولة عبرية نقية، ولذلك فإن العدوّ يمارس ضدهم كل وسائل الإرهاب، حتى يجبرهم على الخروج من أرضهم، لتخلو له.

وقد أشارت روايات الأرض المحتلة إلى تنوع هذه الممارسات، من محاولة التجهيل، بالحرمان من التعليم، ومن نشر البطالة، بقصر أبواب العمل على ما يدعم الاقتصاد الصهيوني فقط، وبمصادرة الأراضي، حتى يتحوّل الفلاحون العرب إلى عمال، وبهدم البيوت، ومنع الحركة دون تصريح من الشرطة، وفرض الاقامة الجبرية على الأفراد، وفرض منع التجول على الجماعات والمناطق، وترحيل الناس - لأدنى الأسباب - خارج وطنهم، بالاضافة إلى تضييق سبل العيش، عن طريق الضرائب التي تتنوع باستمرار وتزداد، كما يزداد الغلاء يوماً بعد يوم، وينخفض سعر العملة يوماً بعد يوم.

ثم تتصاعد هذه الممارسات تدريجياً لتصل حدود الاعتقال، والتعذيب وأحكام السجن، وكثيراً ما تصل إلى القتل.

### (٢)

وكان العدوّ الصهيوني قد اجتذب اليهود إلى فلسطين عبر ثلاث دعاوى، الأولى دينية، وتنطلق من مقولة «أرض الميعاد» التوراتية، التي تجذب المتدينين، والثانية هي تضخيم المآسي التي تعرض لها اليهود، خاصة في أوروبا، على أيدي النازية، حتى يفقد اليهودي الأمان، ويرحل، والثالثة هي الزعم بخلو أرض فلسطين من السكان، وبحاجتها إلى اليهود لإعمارها.

وبسبب هذه الدعاوى، وصل اليهود إلى فلسطين من شعوب مختلفة، بلغات مختلفة، وثقافات مختلفة، لم يكن من السهل أن يتشكل منها مجتمع متناسق. لذلك جاء المجتمع الصهيوني مليئاً بالتناقضات، التي حاول أن يحلّها عن طريق النفخ في العداء مع العرب، حتى يشعر الناس بأنهم يقفون على حافة الخطر كل يوم.

وقد فوجىء اليهود بأن الأرض التي وصلوا إليها لم تكن خالية من السكان، وبأنه كان عليهم أن يواجهوا سكانها، وأهلهم وقومهم خارجها، مواجهة مستمرة. وقد استغلت السلطة هذا الواقع لصالحها، خاصة وأنها من يهود الغرب (الأشكناز) الذين حملوا معهم الروح العنصرية النازية، وبنوا مقولات القومية اليهودية من مفاهيمها.

وقد اتخذت العنصرية طابعاً واضحاً في الكيان الصهيوني، فتوجهت إلى العرب، كارهي اليهود دائماً كما تقول الدعاية، ثم توجهت من اليهودي الغربي إلى اليهودي الشرقي (السفارديم) فبدا التفاوت في مستوى المعيشة واضحاً داخل المجتمع، مما اضطر السلطة إلى إشغال الناس عن هذا التفاوت، بتوجيه الكراهية إلى العرب من ناحية، وبافتعال الأخطار والحروب من ناحية أخرى، حتى يبقى الاحساس قائماً بأن الجيش هو الذي يحمي الناس، ويضمن لهم الأمن، مما حوّل السلطة إلى أيدي المؤسسة العسكرية. وحتى تحافظ هذه المؤسسة، ومن يستفيد من وجودها، على الامتيازات، فإنها تستخدم ما تستخدمه أية مؤسسة عسكرية من ممارسات مباحثية، تتوجه إلى عرب الأرض المحتلة، ولكنها لا تغض الطرف عن أية معارضة. كما عمدت هذه المؤسسة العسكرية إلى تضخيم دورها، واستفادت من انتصاراتها العسكرية، التي اقنعت الناس من خلالها بأن يدها الطويلة تستطيع أن تصل إلى حيث تشاء.

### (٣)

أمام هذا القدر من الأرهاب، الذي لا يزيده الضعف العربي إلا عنجهية، كانت استجابات العربي تحت الاحتلال، متنوعة إلى حدّ كبير، فهي - حين تكون سلبية - تتخذ شكل الخضوع القدري، أو تتخذ شكل الهروب من الواقع القاسي إلى الجنس، أو السكر، أو

الجدل الفارغ، أو التلهي بالألعاب التي تقتل الوقت على المقاهي.

وتكون الاستجابة سلبية في غياب الوعي، وقد تصل حدود محاولات التكيف التي يمارسها الانسان، مثل تغيير الاسم لإخفاء الهوية، وتعلّم لغة العدو. وقد تتحول محاولة التكيف هذه إلى نوع من الانتهازية، تجيء من غير وعي، أو تجيء بوعي واضح. وقد يصل هذا التكيف حدود الخيانة في بعض الحالات، عن طريق التعاون مع سلطات العدو.

لكن حالات الاستجابة السلبية لا تلبث أن تكشف لمن يمارسها بأنها لا تفيد، لأن هدف العدوّ الأخير هو تفريغ الأرض من أهلها اتبقى له، وحين تصل القناعة هذا الحدّ، يكون الواقع قد نضج، من أجل استجابة إيجابية، تحمل معنى التحدي بكلّ درجاته.

## (١)

من خلال دراسة الواقع، يستطيع العربي تحت الاحتلال أن يدرك أن هذا الواقع لا يسمح إلا بالصراع، فالمحتل، على لسان أحد جنوده، ينصح المرأة العربية وهي تبكي من ظلمه: وفّري مجهوداتك لما بعد النكبة والنكسة. وفّريها للوكسة، طالما ظلّ أمثالك بيننا[١]. وتأمّلُ هذا الواقع يجعل «أمير» يقتنع أن علاقته بروتي لا يمكن أن تكون طبيعية، إلا إذا غمسا رأسيهما في الرمل، فأية علاقة يمكن أن تنمو في الظرف الراهن؟ وشعبها في حالة هجوم مستمر على شعبه، وشعبه في حالة مقاومة مستمرة[٢]؟ وحين يفكّر العربي المنكوب، بلقاء يهودية منكوبة، فإن ساعاتها لا تلتقي، لأن شيطاناً هو الذي يديرها[٣]، وتصبح قناعة العربي المنكوب واضحة، حتى من وجهة نظر اليهودي المنكوب: إن لقاءه بدنيا يعني فراقنا نحن[٤]، ولا تقلّ هذه القناعة عند العربي الذي خدع، فيضطر إلى الاعتراف بأنه كان غبياً، وخدع نفسه كل عمره[٥]. فلا يبقى أمامه إلا أن يفهم: من مكاني هذا لا أستطيع إلا أن أصعد. ما من منفذ سوى الصعود[٦].

والصعود في هذه الحالة يعني شيئاً واحداً: إعلان الصراع ضد العدوّ. وهو إعلان قائم منذ البداية، لأن العربي الذي بقي تحت الاحتلال، يشكل ـ بوجوده ـ تحدّياً للاحتلال، وهو تحدّ لا يبقى صامتاً، إنه يتصاعد درجة بعد درجة، حتى يصل إلى الكفاح المسلح.

أول درجات مقاومة العدو إذن، هي الاصرار على البقاء في الأرض، حتى وإن كان هذا البقاء نوعاً من السحر[٧]. وقد أكدت رواية الأرض المحتلة على هذا الاصرار، وقدّمت في ذلك نماذج كثيرة، كانت أم الووبابيكا من أغناها، فقد أصرت على البقاء مع والدتها المقعدة حين نزح زوجها وأخذ أولادها معه، في سفر الخروج الأول[٨]، وكان إصرارها على البقاء يبرّر بسؤال كبير لمن يسألونها: لماذا كان من المعقول بقاؤكم أنتم أنفسكم؟ أما لماذا بقيت، فقد اتضح الأمر، لقد بقيت لتجمع الذكريات التي تركها أهلها ورحلوا، وهي واثقة من أنهم سيكونون في حاجة إليها، بعد نسيان عشرين عاماً، ومع «العودة» التي جاءت عبر سفر الخروج الثاني. ومثلها أيضاً بقيت المرأة العجوز في لوحة (الخرزة الزرقاء..) واحتفظت لابنتها بالخرزة الزرقاء، ولحفيدتها بثياب ابنتها، وبذلك احتفظت بالذكريات، وبالأمل في أن يعود الغائبون ويعيدوا الماء إلى عين الماء[٩]. وبالطريقة نفسها بقيت (إخطية) تحافظ على المكان، وتنتظر صحوة أهله ستة وثلاثين عاماً، لأنها لا تتألق، إلا بمن يحبونها[١٠].

وهذا الاصرار هو الذي جعل أم سعد تبقى في مكانها، ليجدها المتشائل، حين زارها، ما زالت تكنس بمكنستها المصنوعة من عيدان العليق[١١]، وهو الذي جعل بعض العرب الذين رحّلهم العدو يختبىء بين الخرائب، وبين الأعواد، فلا يصل إلى الحدود الأردنية، بل ينتظر حتى تعتم، وينام النهار، ويعود أدراجه، «فعادوا وطردوه، فعاد، فعادوا وطردوه، فعاد، إلى يومنا هذا»[١٢]، ليكتشف الجميع «أن الفلسطينيين لا يعجزون عن العودة إلى بلادهم»[١٣]. وهو، بعد ذلك، الذي حمل أسامة الكرمي على العودة، وحمّله لواء الدعوة إلى الصمود.

وقد ارتبط هذا الاصرار كثيراً بالحنين الذي غطّى حيزاً كبيراً من رواية الأرض المحتلة، رغم أنها تصوّر أناساً يعيشون فوق أرضهم، كما ارتبط بذكريات هؤلاء الناس، في الماضي. وحبّهم للأرض، وما علق بها، وغزلهم بها، تاريخاً ومكاناً وعادات، تجعل خفقات قلب عبد الكريم تشتد، لما أدرك أنه مطلّ على شارع عباس[١٤]، وتجعل الأستاذ «هم» يتعب وهو يحاول أن يستعيد الذكريات، حتى يعيد الروابط بماضيه. فينتشل نفسه من حاضرها[١٥]، وهو الذي يجعل فتاة في السجن تقول: ما أحلى هواء السجن، سجن الرملة، ليس مثله هواء تانيا[١٦].

ولا شكّ أن الحاضر، الذي يحول دون «حرية الحنين إلى هذه البلاد، في هذه البلاد»، هو الدافع إلى مزيد من الحنين، والارتباط بالأرض، تحدياً، فالصديقة الحيفاوية في السجن، تشعر بأنها لاجئة في بلاد غريبة، وهي لا تشعر بالوطن، إلا حين تجلس في الليل قبل النوم إلى جانب والدتها على الفراش، وتحدثها والدتها عما مضى من أيام.. حتى يتحوّل المستقبل الذي تحلم به إلى الماضي[١٧]. لذلك فإن الذكريات ليس تعود إلا إذا ادلهم الواقع، حتى لا يرى الانسان أمامه بصيصاً من نور، ولا يرى من مخرج[١٨].

وتكاد روايات الأرض المحتلة أن تتحول إلى أناشيد في حبّ الأرض، والارتباط بها، كلّاً وأجزاء، حتى لا تتحول الأرض وأصحابها إلى مجرد ذكرى، كما يريد العدو، حينما يتذكر أنه كان له جيران عرب في طبريا مثلاً[١٩]. أو ذكرى سيئة، بسبب الدعاية، تجعل من يقتنع بها يتمنى على الله ألا يعيد أيام العرب[٢٠].

ورواية (اخطية) بكاملها تلخيص لمثل هذا الحنين، فهي ترصد تاريخ مدينة حيفا، منذ نشأت، حتى سؤال العدو عن أهلها: هل عادوا؟ وهي لا تكتفي برصد ما هو عام، وإنما تدخل في الحياة، وفي الجزئيات الصغيرة، بدءاً من الشكل الجغرافي الذي تغير، فانحسرت الأشجار، وحلّت محلّها كتل من الأسمنت، مروراً بالعلاقات الخاصة، وبالدقيق من الذكريات، حتى لو «أن الحنين نبت على الشجر فاكهة لكان اليوسف أفندي»[٢١]، وحتى يصبح الحنين إلى «التمرية» شبيهاً برثاء لها: تمرية يا تمرية، في أي مخيم لاجئين في بلاد العرب حطت بك الرحال؟ أم أصبحت هناك، كما أمسيت هنا، مجرد ذكرى[٢٢]؟

وقد وظفت الروايات هذا النوع من الحنين توظيفاً إيجابياً، فهو مرة يطرح في وجه العدو سؤالاً لا يملك له إجابة منطقية: هذا غير معقول، قلتم إنكم لم تفقدوا الحنين إلى هذه البلاد رغم غربة ألفي عام، فكيف تتوقعون أن يفقد شعبنا الحنين إلى هذه البلادبعد غربة ربع قرن فقط؟[٢٣] وهي بعد ذلك تجيء مرات على شكل إصرار على البقاء، ونضال في سبيل إعادة الماضي.

يبدأ هذا النضال من خلال القناعة التامة - التي تصل حدود الايمان - بأن الاحتلال لن يدوم[٢٤]، وهو قد يأخذ شكل الايمان القدري، لأن الله يحبنا ولا يحبّ اليهود، ولذلك سيحمينا منهم[٢٥]، ثم يأخذ شكل الأمل الذي لا يخبو، والذي تعززه روافد واقعية وتاريخية، تقف في مقدمتها تجربة الصليبيين، الذين احتلوا عكا، وبقيت في أيديهم ٨٣ عاماً حتى حرّرها صلاح الدين بعد وقعة حطين... ثم عادوا فحاصروها مدة سنتين كاملتين... فأكره الجوع أهلها على الاستسلام بشروط قاسية.... وظلت عكا في أيديهم قرناً كاملاً، حتى حرّرها القائد المملوكي قلاوون[٢٦]. وهذا الأمل، تعزّزه قوة الارتباط بالأرض، التي تجعل ظلّ صاحبها يزداد طولاً حتى يختلط مع ظلّ أمه في الشمس الغاربة، «فصارا أطول من سهل عكا. فظل الحاكم ينتظر اختفاءهما، وظللت أنا أنكمش، حتى تساءل مذهولاً: متى يغيبان»[٢٧]؟

وتبدو هذه الغيبة مستحيلة، إذا قارنّا عملاق الأرض، بعدوّه الذي يصغر، حتى أن المتشائل، المنكمش خجلاً مما يفعل، والخائف أيضاً، عندما ينزل عن الحمار، يرى نفسه أطول قامة من الحاكم العسكري[٢٨]، وحتى أن الرجل الكبير حين ينتفض واقفاً، لا يزيد طوله سوى شبر[٢٩]، وحتى أن قادة الكيان الصهيوني يتحولون - في نظر العربي - إلى مخلوقات قزمية «طول الواحد منهم نحو خمسة أشبار أو أربعة... شكلاً واحداً وقداً واحداً» فإما أن يكونوا في شكل بن جوريون صغير، أو في شكل ديان صغير[٣٠]. أما من جاءوا بعدهما، فلا أمل لهم حتى بهذا التقزّم.

والإحساس بطول الظل في مواجهة الأقزام، يخلق نوعاً من التحدي اليومي، الذي يصرّ على عروبة الأرض والمكان منذ القديم، فالمسعودي - مثلاً - زار قرية يقال لها ناصرة من بلاد اللجون[٣١]، والمرج هو مرج ابن عامر لا سهل يزراعيل[٣٢]، ونابلس ليست شخيم[٣٣].. وهكذا.

وقد حفلت رواية المتشائل، بمجموعة من أسماء القرى العربية التي هدمها العدو، وكان واضحاً أن ذكر هذه الأسماء يهدف إلى المحافظة عليها حتى لا تضيع، كما حفلت رواية (أخطية) بالأسماء العربية لشوارع حيفا وبعض المؤسسات فيها، في مقابل الأسماء التي استجدت، للغرض ذاته.

## (٢)

مع هذه القناعة، يستطيع العربي تحت الاحتلال أن يواجه دعاوى أرض الميعاد الصهيونية بالسخرية منها: ما أقوى ذاكرتهم[٣٤]! لأنه يحسّ بأن حقّه أقوى، ويرى أن بقاءه يعني جلاء عدوّه، فسكان شارع عباس اليهود - مثلاً - يجلون عنه، الواحد بعد الآخر، منذ أن أخذ سكانه العرب بالتكاثر[٣٥].

ويدرك العربي تحت الاحتلال أن في تكاثره نضالاً أيضاً، لأن عدوّه المحتل يحسّ بالرعب منه، لدرجة أن المتشائل، أدرك أن تحديد النسل هو من مقومات الولاء[٣٦]، فلم ينجب غير ولد واحد، ولدرجة أنه قد ترامى إلى مسامع العرب وإلى أنظارهم، بعد الظنّ بالدوافع التي تدفع العرب إلى التكاثر الطبيعي، المستكثر عليهم، حتى أصبحوا يرون أصحاب الظن يراقبونهم من خلف الشبابيك، يسترقون عليهم السمع والنظر، ويحصون عليهم كل نأمة، ويحسبونهم لا ينامون مع نسائهم إلا بقرار يأتي من «أبو عمار». هذا إذا كان النائم مرموقاً. وإلا فعلى الأقل من «أبو جهاد». وأنها، في الحالتين، لثورة حتى النصر[٣٧]، ولدرجة أنّ شحادة - الانتهازي - كان يتساءل بحنق: بأي حقّ خلف زهدي كل هؤلاء الأولاد[٣٨]؟

لقد صارت «كثرة الأولاد» حالة طبيعية في حياة الفلسطيني تحت الاحتلال، وهم يملأون السهل والجبل[٣٩]، ويملأون كل حارات المدن الضيقة، ليشكلوا أحد عوامل الازعاج التي يتعرف لها الاحتلال[٤٠]، وليشكلوا بالتدريج جيلاً جديداً يستطيع أن يخطو خطوات أوسع في التحدّي، فيكثر الناس، والبلد تكبر، ليكبر الغزو من الداخل.

وكلما زادت نسبة العرب في المجتمع، زاد ظهورهم، وهو بالتأكيد أمر مزعج للكيان المتعصّب، خاصة في إطار العمل، ورغم تحفظ بعض الروايات على العمل لدى اليهود، إلا أن هذا لا ينفي أنه يشكل إزعاجاً للصهاينة، لدرجة أن واحداً منهم يصرخ: اخجل على نفسك، ألا يكفي أنك تشغل العرب؟ ألا تدافع عنهم أيضاً؟ لا شكّ بأنك تحبّهم. تحبّ العرب. قل ذلك بصراحة. إنهم يقتلون أبناء شعبك وأنت تحبهم[٤١].

وعمل العرب يتحول في بعض الحالات إلى نوع من الدفاع عن النفس، فبعد التطويق - مثلاً - تتوق أراضي اليهود إلى أيدي العرب الماهرة، فيتوسطون لفك الطوق[٤٢].

لكن العمل يتحول إلى قيمة هامة عند إميل حبيبي، حين يشير إلى أنه يساعد على البقاء في الأرض: «ولقد رأيتهم في ساحة العجمي بيافا، شباباً في عمر التمر، من غزة وجباليا وبيت لاهية وبيت حنّون ودير البلح وخان يونس ورفح.... فآمنت بأنّ الأحياء يستطيعون هم أيضاً. أن يبقوا في وطنهم. ورأيتهم في ساحة باريس (ساحة الخناطير، فالخمرة في الزمان الأول)، في حيفا التحتا، شباناً في عمر نوارة اللوز والمشمش اللوزي والتفاح أبي الخدّ الأحمر، من قلقيلية وطولكرم وجنين وطوباس والسيلة واللبّن... فآمنت بأنّ هذا الشعب لا يفنى»[٤٣].

ولا شكّ أن إميل حبيبي تعامل بسخرية شديدة مع الذين يعملون لدى اليهود. كما أدانت (الصبّار) مثل هذا العمل. ولكن الرواية - عموماً - اعتبرت العمل - على إطلاقه - نوعاً من مقاومة البطالة التي تحاول سلطات الاحتلال أن تنشرها، مما يساعد على الصمود، وخاصة حينما تتجه طموحات الشباب إلى المهنة الحرة[٤٤]، التي لا تتيح للعدوّ أن يستعبد صاحبها.

إن أهمية العمل - أيضاً - تكمن في أنه يغيظ العدو المحتل، خاصة حينما يتحول إلى انتصار حضاري، ينفي مقولاته عن تخلّف العرب.

ويحطم أوهام الصهيونيين القدامى والجدد، عن فرضهم لحضورهم الحضاري. وحين يتحدث سلمان ناطور - خارج إطار الرواية - عن الحضور العربي، تبدو نغمة الفخر: لقد أجمع نقاد السينما أن محمد بكري.. من قرية البعنة، هو أفضل ممثل سينما في «اسرائيل»، وأجمع نقّاد المسرح أن «مكرم خوري» و «يوسف أبو وردة» العربيين من حيفا، هما أفضل ممثلين على المسرح. وأجمع نقاد الأدب أن «المتشائل» لأميل حبيبي الكاتب العربي من الناصرة هو أفضل كتاب. وأجمع محرّرو الصحف الرياضية أن «زاهي أرملي» العربي من شفا عمرو هو أفضل لاعب عربي في «اسرائيل»[٤٥] ومحمد بكري عامل بناء - وهكذا فإن اقتلاع هذا الجزء الواعي من هذا الشعب الواعي هو عملية مستحيلة، وسيكتشف العدو أن هؤلاء الذين تعودوا أن يبكروا إلى العمل هم الذين سيبكرون إلى ورشة بناء الحضارة، ومن يبني بسواعده الجسور على الطرقات المعبدة، هو القادر على بناء جسور السلام والمساواة والحرية، لأن من تعود على «العمل الأسود» ويؤمن بقيمته الانسانية، هو الذي سيقوم بالعمل الأبيض، والأبيض حقاً، فهو الذي سيقلب الأمور رأساً على عقب[٤٦]. كلّ هذا في وقت يتقلّص فيه حلم «الدولة» بأن تمتد حدودها إلى حيث يصل المحراث، ليصبح الامتداد إلى حيث يصل المدفع.

هناك إذن إحساس بالقيمة الانسانية للعمل. وهناك أيضاً توجيه للاختيار، في ظل ما تتيحه ظروف الاحتلال، ولذا نرى أن الذين يعملون في أعمال تساعد اقتصاد العدو، أو توفر جهده للحرب، غالباً ما يدينون أنفسهم، ويدينهم الناس. فتنزلق معنوياتهم إلى مهاوٍ لم يعرفوها من قبل[٤٧]، ولذلك يحاولون الخروج من هذه المهاوي، فعادل الكرمي - مثلاً - يترك العمل، ويتجه إلى الصحافة (وهي مهنة حرة من ناحية، وتتيح له وسيلة للنضال من ناحية أخرى)، بينما يرتدّ زهدي إلى الدفاع - بالسلاح - عن أسامة الكرمي، الذي كادت عمليته ضد باصات إيجيد، التي تنقل العمال العرب، أن تقتله، ويكون ثمن هذا الدفاع، أن يسقط شهيداً.

وتبدو قيمة العمل واضحة، حين تكشف الروايات عن تخاذل المحتلين تجاه العمل، وهو تخاذل يقدم منه إميل حبيبي صورة شديدة السخرية، شديدة الايحاء أيضاً، بسبب ارتباطها بالمعتقد الديني المتطرف. يقول إميل حبيبي وهو يروي على لسان المتشائل حكاية انتشرت بين ذوي «العمل العبري النقي»: «إن آباء زخرون يعقوب اختلفوا يوماً: هل من الحق، شرعاً، أن يعاشر الرجل زوجه في السبت، أم أن الأمر عمل، مثله مثل بقية الأعمال التي لا تجوز في السبت، شرعاً، فذهبوا إلى الحاخام ليقضي بينهم، هل الأمر عمل أم لذة؟ ففكر الحكم طويلاً، ثم حكم أنه لذة. فهات برهانك؟ قال: لو حكمت بأنه عمل لأعطيتموه العرب»[٤٨].

## (٣)

خلق الاحتلال ظروفاً جديدة، ساهمت في تغير الأدوار داخل المجتمع، وكانت ظروف العمل هي الأكثر فعلاً في هذا التغيّر، خاصة وأن العمل الجديد المتاح لم يكن مناسباً لبعض الطبقات السابقة، مثل ملّاك الأراضي، الذين يحارب الاحتلال ملكيتهم وهو يحاول الاستيلاء على الأراضي. وتحويل العرب إلى عمال، مما يجعل هذه الطبقة تنتعش.

وقد اهتمت رواية الأرض المحتلة اهتماماً خاصاً بمتابعة هذا التغير، فأشارت (السداسية) مثلاً إلى الطبقة البورجوازية التي ظلّت تمارس، تحت الاحتلال، امتداداً لحياتها السابقة، فلا تدخل سيارة ممثلها الحارة، إلا حين يحل العيد الكبير قبيل الانتخابات البلدية[٤٩]. كما أن محامي الأمة، في (إخطية) سار على خطى والده في استغلال الظروف، والاستفادة منها، وهو ما يفعله أقرانه ممن ظلوا من بقايا طبقة كان أفرادها أول الراحلين بنعمة سياراتهم الخصوصية. ومثله فعل المحامي عصام الباذنجاني في (المتشائل).

أما عائلة الكرمي فقد رصدت (الصبّار) تفسّخها حتى درجة الموت، لأن وجود مالك الأرض، مناقض للاحتلال تماماً، ولأن ظروف العمل التي أوجدها الاحتلال، لا تسمح ببقاء الملكية الكبيرة، وكذلك ظروف التطوّر النضالي.

إن ممثل العائلة (أبو عادل) مريض منذ البداية، يتسلّى بأحاديثه الصحفية التي لا تنجز شيئاً، ويعيش بفضل الآلة التي تعوّض عمل كليته، بينما يهجر العمال مزرعته فتخرب، وتنتهي إلى المصادرة (في عبّاد الشمس). ويتجه ولده عادل إلى العمل لدى اليهود، حتى يعود له وعيه فينتقل إلى الصحيفة (في عبّاد الشمس). وقد برعت الكاتبة في تصوير انهيار (أبو عادل) الاقطاعي، الذي بدأ بما يشبه الشلل، ثم انتهى بالموت، على يد ابنه، الذي لم ينقل الآلة خارج البيت، قبل هدمه، بينما كان والده في المستشفى، فهذا الموت يبدو طبيعياً لمثل هذه الشخصية، لأن الاحتلال يركز عليها من ناحية، ولأن دورها قد انتهى في مثل هذه الظروف - علمياً - من ناحية ثانية. كما أتقنت الكاتبة رسم شخصية نوار، الابنة الوحيدة في العائلة، التي تحبّ مناضلاً أودع في السجن إلى أجل غير معلوم، ولم تكن تملك النفس الطويل، فملت الانتظار، لأنه أصبح سجناً، وهي ما عادت فتاة حالمة كالسابق، ولذلك باتت تحلم بالهرب[٥٠]، وهو أمر طبيعي بالنسبة لفتاة من هذه الطبقة، لكنّ الأمر غير الطبيعي هو أن تجعل الكاتبة هذه الطبقة تنجب مناضلين، مثل عادل الكرمي، بعد أن ترك العمل لدى اليهود، وباسل الكرمي، الذي تحوّل إلى جزء من طليعة الكفاح المسلّح، دون أن يملك - واقعياً - ما يؤهله لذلك. ودون أن تفسّر الكاتبة كيف يمكن أن يحدث مثل هذا التحوّل، في طبقة تموت، ولا تستطيع أن تنجب إلا من يرحل، أو من يتكيف، خاصة وأن تحوّل (باسل) قد حدث وهو صبي مدلّل، مهنته التباهي والكذب، وفترة اتصاله بأسامة الكرمي - المعبأ ثورياً من الخارج - لم تطل، وفترة سجنه الأولى لم تكن كافية لإعادة بنائه حتى يخرج عن طبيعة طبقته.

ويختلف الأمر، بالنسبة للتحوّل التدريجي الذي حدث عند سعدية، فسعدية، منذ البداية، تنتسب إلى الطبقة العاملة، وموت زوجها - العامل - زهدي، هو الذي أضطرها للخروج إلى العمل، وبسبب غياب الوعي، ومردود العمل، ولدت في ذهن سعدية تطلّعات بورجوازية، أحبطتها ظروف الاحتلال، فوعت أن هذه الظروف لا تسمح لها بتحسين وضعها، فقاومتها، وبذلك انتقلت من الموقع السلبي إلى الموقع الايجابي عبر التجربة التي تستطيع أن تخلق الوعي،

بشكل أسرع، لدى الطبقة التي تنتمي إليها، خاصة وأنها بعد أن فقدت حلمها البورجوازي لم تعد تخاف على شيء آخر.

هذا الانتماء الطبقي، بما يسنده من وعي، هو الذي يؤهل عبدالرحيم، في (الصورة الأخيرة..) ليصبح قائداً، ورغم أنه مقطوع من شجرة، فإن أكبر أبناء العائلات يعاملونه باعتباره قائدهم الحقيقي، وهو أمر لا يكون سهلاً في مثل هذا المجتمع (الفلسطيني القروي) إلا من خلال القناعة بأنه على حق[٥١]. ومع ذلك، فإن الوعي - العميق - قادر على أن يغير الانتماء الطبقي، وأن يخلق من (صالح) شخصية مناضلة بتأثير ثقافتها من ناحية، وبتأثير ظروف الاحتلال من ناحية أخرى، ولذلك لا تبدو هذه الشخصية مفتعلة في (الصبّار وعبّاد الشمس) لأنها تملك مبررات تكوينها.

ومثل هذه الشخصية، وبتأثير من الشخصيات التي سبقتها انتماء حزبياً، مثل عبدالرحيم، إنما تبشر بجيل جديد، يملك القناعة بأن يبقي أقدامه راسخة في الأرض. وأن يقاوم محتليها، بالكلمة، والحزب، والنقابة والتجمعات فوق الأرض وتحت الأرض[٥٢]، لأنهم يعرفون أنهم فقدوا وطناً كاملاً وحقيقياً بترابه وصخوره وأشجاره، بناسه ومدنه ودكاكينه وقراه وأثاثه وملابسه وقهوته الساخنة،.. وطناً في حالة جيدة، وصالحة للاستعمال مئة بالمئة، لم يذهب إلى كوكب آخر، انه على الأرض[٥٣]، ولا بد لهم، وهم فيه، أن يستعيدوه.

## (٤)

لم تخل رواية من روايات الأرض المحتلة من شخصية أو أكثر، من شخصيات جيل الأمل، المقاوم، وإذا كانت روايتا (الصبّار وعبّاد الشمس) قد اهتمتا بالاشارة إلى ظاهرة «أطفال الحجارة»، كظاهرة أدرك العالم من خلالها، وأدرك المحتل، أن كلّ جيل يجيء تحت الاحتلال، سيكون أكثر إزعاجاً للسلطات ممن سبقه، فان الروايات قد قدّمت شخصيات مركزية مقاومة، من الجيل الشاب، الذي بات يعي أن قدره هو أن يقاوم. وربما كان من المفيد أن نتابع بعض هذه الشخصيات في الروايات حسب أولوية صدورها، بهدف ملاحظة تطوّر أساليب المقاومة لديها، وتنوعها.

في (سداسية الأيام الستة - ١٩٦٨) تبدو تساؤلات مسعود وإجابات أخته «الفيلسوفة» حول حتمية الانسحاب نوعاً من المقاومة، وقد تحمّس مسعود للانسحاب. وكان واثقاً منه، رغم فرحه بأنه لم يعد مقطوع الأصل والفصل، بعد أن زاره أعمامه وأخواله من الضفة، إثر احتلالها. ويشير تساؤله الأخير (هل، حين ينسحبون، سأعود كما كنت.. بدون ابن عم)[٥٣] إلى أمل في وحدة قادمة، لا تكون بسبب الاحتلال. أما فتاة الثانوية في (العودة)[٥٤]، فقد طردها العدوّ من المدرسة، لأنها اشتركت في مسيرة، كما قام باعتقال خطيبها، الذي جاء بلدها زائراً، لأنه حمل معها اكليل زهر في المسيرة ذاتها. وكان الشابان قد تعرفا بسبب مظاهرة سابقة، في بلد الخطيب. كما أن السجن مليء بالفتيات الشابات المناضلات في (الحبّ في قلبي)[٥٥].

ويبدو الشاب «ولاء» ابن (المتشائل - ١٩٧٤) نموذجاً لجيل حاولوا أن يربوه على الصمت والخنوع، فانتهى إلى التمرد فجأة. وحمل السلاح، حتى يستطيع أن يتنفس بحرية، لكن تمرّده - كما تقدمه الرواية - كان مجرد اندفاع ولّده الاختناق، قبل الاعداد له، كما يفعل فتية وفتيات لم يخنعوا، تحمّلوا طول ليل، فحملوا الشمس فوق جباههم[٥٦]، ومنهم سعيد الثاني وشقيقته يعاد.

وبالرغم من أن الدروز يشكلون حالة خاصة، بسبب وهم الارتباط بالدولة، الذي زرعوه فيهم، فاحتاجوا إلى وقت، حتى يفهموا أن عليهم أن يرفضوا ضرب العرب[٥٧]. إلا أن تساؤلات سهيل عزّ الدين في (أنت القاتل يا شيخ - ١٩٧٦) تدخل في باب المقاومة التي يبديها الجيل الجديد، لأنها تهزّ القناعات السائدة حول الأبواب المفتوحة والمعاملة المتشابهة[٥٨]، وتكشف حقيقة الخداع فيها.

وتقدم (الصبّار - ١٩٧٦) أسامة الكرمي كشخصية قادمةً لتقاوم، كما تقدم عدداً من الشباب الذي يفعل، منهم صالح، المعتقل، وأخته لينة، التي تعتقل أيضاً، ثم باسل الكرمي، الذي يتحول إلى مقاوم صلب في (عبّاد الشمس - ١٩٨٠).

أما شخصية حسن الكسيح في رواية (إلى الجحيم أيها الليلك - ١٩٧٨) فهي شخصية «الولد» العاجز، الذي تركه من هاجروا، ليتعرض لكثير من الاضطهاد الذي يصل حدود الموت - والرواية توحي به - لكنه في النهاية يعود ليبرز مقاتلاً صلباً، يرفض كساحه الأول[٥٩]، ويرفض الاحتلال. كما تشير هذه الرواية إلى جيل جديد من اليهود، بدأ يطرح الأسئلة حول جدوى الاحتلال، وبالتالي جدوى الصراع كله، وإلى أين يقود، كما تفعل ايلانة، التي تستكمل شخصيتها في (الصورة الأخيرة من الألبوم - ١٩٨٠) عبر روقي، التي تستطيع خلال الحوار والاحتكاك أن تفهم. وأن تعترف بالعجز، لأنها ليست مسؤولة عن هذه الأشياء، فهي لا تدير دفة الحكم في هذه البلاد[٦٠]، ولينتهي بها تناقض الفهم مع العجز إلى الموت، وهو المصير الذي لقيته الشخصية العربية الشابة في الرواية نفسها، شخصية علي، شقيق أمير، الذي يقاوم بالقول، ويحاول أن يقاوم بالانتماء، ثم بالتعليم، ويعجز، لأن القوى التي تضطهده تغتاله.

وحين تصل سروة الشابة في (اخطية - ١٩٨٥) إلى قمة المعرفة، التي تستطيع من مكانها فيها أن تحرر أخطية من سجنها، ولا تجد من يجرؤ على اللحاق بها، فانها تقع فوق صخرة الاحتلال الملساء، ولكنها تترك أثراً لا يمحى، هو المعرفة التي نشرتها حولها، والتي تلخصها بقولها: أنا الجنة وأنا النار[٦١]، لتجعل من التساؤل، والتأمل، والمغامرة الفكرية طريقاً يسير فيه من بقي، فيقوده إلى اخطية، التي «لا تذهب عنكم بل تذهبون عنها. ولا يأخذونها منكم بل يأخذونكم منها. يرحلون عنها ولا يعودون. أما هي فلا تعود لأنها لا ترحل»[٦٢].

وتمثل سروة قمة الوعي بين الشخصيات الشابة في الروايات، بعد أن أخذت فكرها من جيل سبقها في التجربة، يتمثل في أخيها ومعاونه، اللذين كانا يربطان نضالها بالفكر، وبالعالم، وهما يتحدثان عن ثورة اندلعت نيرانها في مكان بعيد، ويقولان: ستبلغنا لا محالة[٦٣].

## (٥)

وتركز رواية الأرض المحتلة على الوعي كثيراً، لأن الانسان، إذا لم يفهم واقعه، وينقده لا يستطيع التوجه إلى الثورة عليه. وهذا الوعي،

بطبيعة الاحتلال، وبطبيعة القوى التي تواجهه، قادر على أن يوقف معظم أساليب التكيف، التي تصبّ في طرف الاحتلال، كما أنه، من ناحية أخرى، قادر على أن يجمع كل القوى التي تناضل ضد الاحتلال، وأن يستفيد من أقصى طاقاتها، وأن يضعها في الموقع الصحيح، والمؤثر.

ولا شكّ أن المعرفة إحدى أسس الوعي، وهي معرفة يسعى إليها العربي الفلسطيني تحت الاحتلال بكل السبل، حتى عبر المغامرة التي قد تؤدي إلى الموت، حين تقفل في وجهه سبل التعلّم، كما حدث مع علي في (الصورة الأخيرة. .). ولكن المعرفة لا تجيء من خلال المدارس والجامعات وحسب، إنما تجيء عبر الاحتكاك أيضاً، في التنظيمات، وفي الأحزاب، وفي السجون.

وإذا كان سهيل عزّ الدين قد حصل على جزء من الوعي، وهو يحتك بالواعين في الجامعة، فصار يتساءل عن واقع الدروز، وعن العرب، وعن العالم وما يدور فيه من صراع(٦٤)، فإن علي قد وصل إلى هذا الوعي من خلال احتكاكه بمن سبقوه إليه، ممن يلتقي معهم في النادي(٦٥). بالأسلوب الذي وصلت به سروة. أما السجون فقد تحوّلت إلى «مزارع رؤوس بدلاً من أن تكون مدافن كتيوشا»(٦٦)، ففيها تتم تربية الوعي لدى من يدخلونها، فيخرج باسل الكرمي مناضلاً بعد أن دخل السجن طفلاً، وتعلّم على أيدي المناضلين، ورأى صمودهم بعينيه، وسمع رأيهم بأذنيه، ويتحوّل زهدي من عامل أمي إلى قارىء، يتطوّر فيما يقرأه حتى يفهم. ويصبح هذا الفهم عاملاً في حسم موقفه وهو يرى أسامة الكرمي محاصراً من قبل أعدائه.

أما التجربة المرة التي يعيشها الانسان مع الاحتلال، فهي قادرة على أن تقوده إلى حدود الوعي، إذا لم يكن حمقه كبيراً كحمق المتشائل، الذي لم يستطع أن يفهم تمرّد ابنه الوحيد، ولا بطولة سميّه (سعيد الثاني) ولا مقولات يعاد الثانية، التي قالت له بوضوح: إذا لم تتغيروا فهي مأساتهم، أما نحن فتغيرنا(٦٧). ثم سمع الضابط يقول لها بوضوح أكبر: لقد انتظرنا منكم أكثر مما تفعلون(٦٨)، مع أن حُمقه كله، موظف في الرواية، بهدف نشر الوعي.

هذه التجربة يجدها الانسان في كل لحظة من حياته اليومية. فهي تواجه أسامة الكرمي لحظة دخوله من الجسر، فبعد إحساسه بشيء من الاحباط، بسبب ما لاحظه من مظاهر التكيف مع ظروف الاحتلال، تذكّره زميلته في السيارة بأن هناك من لم يتكيف، حين تقول: لكنك سمعتها وهي تصيح !(٦٩) وهي تجربة تغيّر معظم من يعيشونها، بدءاً من الشخصيات القدرية، كالأمهات اللواتي يزغردن، حين يصلهن نبأ استشهاد أولادهن في المقاومة، حتى تتحول الزغرودة إلى عادة في مثل هذه المناسبة(٧٠).

ولا شكّ أن الهدف الأساسي من كتابة الروايات كلها هو نشر الوعي بواقع الاحتلال، وبالتالي بأساليب مقاومة هذا الواقع، انطلاقاً من الحق الذي يصبح واضحاً في الأرض وفي الحياة، حتى يتم الانتقال من مرحلة إلى أخرى، عبرّ عنها أميل حبيبي بأسلوبه الخاص حين قال: لم نبق حميراً إلى وقت طويل، بل انتقلنا من تلك الحالة، إلى حالة استحمار غيرنا(٧١).

هذا الانتقال، أشارت الروايات إلى ملامح قياداته: إنها قيادات تملك الوعي، والاصرار، وطول النفس، حتى تصبح قادرة على التصدي للصهاينة من ناحية، وعلى خلق حالة من التفاؤل الثوري، الذي لا يدخل في باب «المخدر» بدليل أن السلطة الغاشمة تحاربه، وتدرك أنه سلاح حاد تتقطع على شفرته مشاريعها الجهنمية، مشاريع إشاعة اليأس والقنوط والعدمية القومية(٧٢).

ولأن التفاؤل الثوري، ليس مخدراً، وإنما هو دليل وعي، فإن من شروطه أنه يقف في وجه أي مخدّر. لذلك فإن أصحاب هذا النوع من التفاؤل، يواجهون بالنقد كل المظاهر السلبية التي تعوق حركة المقاومة. والروايات تنقد المستسلمين، والمتعاونين مع العدو، والذين رحلوا عن الأرض، كما تنقد الأفكار البالية التي تعوق التقدم، وتنقد واقع العرب عموماً، ومسلكهم على امتداد الوطن العربي كله، إضافة إلى ما تعلنه من إدانة لسلوك العدوّ، وفكره، ومن فهم كامل لكلّ مخططاته. إلى درجة رؤية الأعلام وهي مطوية في الصدور: «ألم يحاول المرحوم أشكول أن يحوّل الحكم العسكري إلى شيء يرى ولا يرى، فرأيناه، على الرغم من ذلك، في أوامر الاقامة الجبرية، وفي أخاديد الجرح في خدودنا؟

وقد جاءت رواية (المتشائل) بتعرية كاملة للواقع، من خلال شخص عاجز عن الفعل الثوري، خائر تماماً، ومحبط في بحثه عن ايجاد المخلّص على الأرض(٧٤)، ولذلك كانت، في معظمها، نقداً للواقع، يغطي كل سلبياته، ويهدف إلى الايحاء بنقيضه القائم فيه، من خلال سخرية مرة بدعاوى العدو، وسلوكياته، هو ومن يتعاون معه. وهذه التعرية تكشف للطرف العربي بوضوح أنه يجلس على ما يخاف منه(٧٥)، فلا يعود لديه ما يخاف منه، ويملك، بالتالي، الشجاعة التي يستطيع من خلالها أن يعترف بأنه هو ذلك الفلسطيني المسلّح، لكنه لم يتلثم، ولن يتلثم، وهي شجاعة المواجهة.

وفي الاتجاه نفسه سارت رواية (أنت القاتل يا شيخ) حين اختارت البطل السلبي، الشبيه بالمتشائل، ووضعته في التجربة التي تكشف كل ما هو سلبي حوله.

من ناحية أخرى، أشارت كل روايات الأرض المحتلة إلى جزئيات في نقد تفاصيل الواقع، فأدانت كل محاولات التكيف السلبية دون استثناء، لتوحي بنقيضها المطلوب، ثم توسعت في النقد، بتفاصيل أخرى، وتجاوزت فيه إطار الوطن المحتل، إلى امتداده في الوطن الأكبر.

وجهت الروايات ـ مثلاً ـ نقدها إلى أي خلل في المجتمع، في الداخل وفي الخارج، يعطل حركة التقدم. وقد نالت بعض التقاليد حظها من النقد، بهدف خلق البيئة الصالحة التي تتيح لكل أفراد المجتمع أن يناضلوا ضد الاحتلال. فركزت سحر خليفة في (الصبّار وعبّاد الشمس) على واقع المرأة، التي تتعرض لازدواج القمع(٧٦)، فتحرم من المقاومة، لأن خروجها عيب. وقد تابعت الروايتان جيلاً جديداً من النساء، حتى أدرك أنه بعد شرف البلد والأرض، لا قيمة لأي شرف، ولذلك فان الصبية التي تقاوم، حين يهددها العدوّ قائلاً: ما بتخافي من الضرب عرافيت، أنا بعرف على إيش تخافي. «شقت

مريولها لحدّ ما بينت صدريتها وقالت: قصدك على هذا؟ ولا على هذا بخاف»[٧٧].

كما عالج إميل حبيبي بعض الظواهر السلبية المرتبطة بالمرأة في المجتمع، مثل الحجاب، الذي اعتبره دخيلاً على تراثنا، وقال: «إن من يصرّ على إسدال هذا الخمار على تراثنا الانساني المسفر، هو ذو عقل أخف من عقل حمار، فتراثنا هذا هو ما خلّفه لنا الفَعَلة والأكارون، لا ما خلّفه لنا مدّعو الخلافة، الأكّالون النكارون. وكان سواد الشعب فَعَلة أرض: فلاحين وفلاحات. أكّارين وأكّارات. عراة إلا من مئزر وفوقه طين الأرض. فكيف ينفعهم برقع أو خمار، وأي حجاب يقيهم لظى الفاقة؟»[٧٨].

كما انتقدت الروايات بعض المظاهر الاستهلاكية، مثل زيادة انتشار المقاهي في القرى[٧٩]، والتباهي باقتناء الثياب الفاخرة[٨٠].

وحين توجه النقد خارج الأرض المحتلة، فقد بدأ بالذين ارتضوا لأوطانهم بديلاً، ممن أوصى، من وجهاء حيفا العرب، مثلاً، جيرانه من وجهاء حيفا اليهود، ببيته[٨١]، ورحل، ليعمل في بلاط آل رابع في ديوان الترجمة من الفارسية وإليها، أو ليتخصص بإشعال السجائر لعاهل آخر[٨٢]. فهؤلاء الذين رحلوا، لن تستطيع عودتهم، زائرين، أن تعيد الماء الذي جفّ إلى نبعه[٨٣]، بعد أن صاحوا فيمن أصروا على البقاء: ألم ترفضوا الهجرة معنا إلى يثرب[٨٤]؟

أما العرب، فإن الحديث عنهم لا يكون إلا والراوي في (اخطية) يصمت عن السؤال. لسوء الواقع، وهو يضرس بأسنانه قهراً، ويخرس جهراً «عن قوم لا ينفكون يبلطون بحراً، فيما تجري دماؤهم نهراً، ولا يضمرون إلا لأنفسهم شراً»[٨٥].. ثم يفيض النقد، فالعرب، هم الذين جعلوا شعب فلسطين ضحية خيانة الزعماء العرب[٨٦]، حين أمروهم بالرحيل، ولم يحموا البلاد. والعرب هم الذين يجعلون الفلسطيني المشرد، يقضي سنوات طويلة من عمره في المعتقل[٨٧]. وهم الذين تهدم دباباتهم البيت الفلسطيني فوق رؤوس أصحابه، فلا يخرج من تحت الأنقاض سوى أصحاب الطويات السليمة[٨٨]. والعرب هم الذين لا يجرؤ الفلسطيني بينهم بأن يتباهى بإقامته الجبرية[٨٩]، كما يفعل تحت الاحتلال. وهم الذين يصدرون الصحف العربية في لندن وباريس، إمعاناً في إقناع العرب بأن أرض الله واسعة، وما ضيّق سوى الوطن[٩٠]. وصحفهم هي التي تطوقنا بالانتصارات الوهمية[٩١]، مع أنهم في الواقع لا يعرفون شيئاً عن حقيقة عدوهم[٩٢]، بينما يتبرعون بأسرارهم لهذا العدو[٩٣]، وهم الذين يلتزمون الصمت، حين يجب الكلام[٩٤]، ويكتفون بالادانة نضالاً[٩٥]، لأنهم يحلمون باستعادة فلسطين بقرار من الأمم المتحدة[٩٦].

وحين يتعلق الأمر بالذين يدعون النضال، دون أن يمارسوه حقيقة، فإن عمليات كشفهم، فلسطينيين في الخارج، وعرباً، تكون قاسية، واميل حبيبي يشير، بسخرية لا تخفى، إلى أن ثلاث منظمات فلسطينية، على الأقل، قد نسبت عملية الصحن الطائر وذي العباءة، أو الدشداشة، إليها[٩٧]، وهي بالطبع عملية وهمية. كما يقدم مشهد كوميديا للنضال المزيف الذي يمارسه بعض الفلسطينيين، عبر منظماتهم، في العواصم الأوروبية، فقد شارك الراوي في (اخطية) في حفل شرقي خالص، بل عربي شرقي، في شرقي القدس، لتأبين أحد رجالات فلسطين، الذي اغتالته أيد آثمة في الخارج عن عمر قضاه في الصمود والتصدي، وكان يحسب أنهم سيمضون الحفل، بين ازدراد اللقمة واللقمة، في تعداد مناقب الفقيد، وفي استشفاف الأسباب عما أصابه، وهوية المجرمين ومن أرسلهم، وعن مصير من كان يعولهم من والدين وزوجة وأولاد، ولكن ظنه خاب، فالمؤبنون انشغلوا بأنفسهم ومشاعرهم، وكشفوا، كمسؤولين عن مكاتب المقاومة في لندن وباريس عن اهتمامات لا علاقة لها بالمقاومة، إلا الاستفادة منها، وجاهة وحياة.. ومظهراً لسانياً يقول إن طريقنا نحن الفلسطينيين، طويل وشاق. وعلينا أن ندفع الثمن[٩٨]. ومثل هؤلاء، لا يختلفون عن الذين يستخدمون النضال لأغراض غير شريفة[٩٩]. أو يستخدم النضال من خلالهم، كما يحدث مع فتاة المرسيدس الشقراء، التي شغلت محامي الأمة، المتعاون مع العدو، عن رؤية الاشارة الخضراء، فآخر ما بلغنا عنها، انها تعمل سكرتيرة لمبعوث فلسطيني في عاصمة أوروبية. وقيل انها طلقت زوجها وانضمت إلى الثورة في «حول» الخارج، بعد أن اقتنعت، تماماً، بعدالة القضية الفلسطينية، وقيل أن المبعوث المذكور مقتنع بهذا الأمر هو أيضاً. وهناك، في الثورة، من يجزم بأنها هي التي دبرت جلطة المواصلات في حيفا تدبيراً[١٠٠].

وهكذا فقد صبت روايات المقاومة نقدها على المجتمع الذي يعوق الناس عن الثورة، وعلى التخاذل العربي تجاه واجب الصراع مع العدوّ، وعلى الذين يتاجرون بالثورة نضالاً مزيفاً، وعلى الذين تركوا الأرض ورحلوا، ولا يمكن أن تكون لهم عودة حقيقية، إلا من خلال الثورة، حين يجيبون بصدق على سؤال إخطية الكبير: هل استطعتم أن تحبوا سواي؟[١٠١].

## هوامش

(١) سحر خليفة، الصبار، منشورات جاليلو، القدس ١٩٧٦ ص ٥٥.
(٢) سميح القاسم، الصورة الأخيرة في الألبوم، دار ابن خلدون، بيروت ١٩٨٠ ص ٣٤.
(٣) سميح القاسم، إلى الجحيم أيها الليلك، دار ابن رشد، بيروت ١٩٧٨ ص ٨٦.
(٤) المصدر السابق ص ١١٠.
(٥) سلمان ناطور، أنت القاتل يا شيخ، مطبعة الشرق التعاونية، القدس ١٩٧٦ ص ١٢٥.
(٦) الصورة الأخيرة في الألبوم ص ١٣.
(٧) إميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الاعلام والثقافة، بيروت ١٩٨٠ (ونعتمد هذه الطبعة للروايتين) ص ١٦٠.
(٨) سداسية الأيام الستة ص ٢٤.
(٩) المصدر السابق ص ٤٠.
(١٠) إميل حبيبي، أخطية، بيسان برس، قبرص ١٩٨٥ ص ٢٤.
(١١) المتشائل ص ٩٥.
(١٢) المصدر السابق ص ١٠٩.

(١٣) اخطية ص ١٧ .
(١٤) المصدر السابق ص ٥٥ .
(١٥) سداسية الأيام الستة ص ٢٢ .
(١٦) المصدر السابق ص ٤٧ .
(١٧) المصدر السابق ص ٤٩ ـ ٥٠ .
(١٨) اخطية ص ٧٩ .
(١٩) المصدر السابق ص ١٧ .
(٢٠) أنت القاتل يا شيخ ص ٧ .
(٢١) اخطية ص ٢٠ .
(٢٢) المصدر السابق ص ٥٠ .
(٢٣) إلى الجحيم أيها الليلك ص ١٤ .
(٢٤) الصبار ص ١٣٤ .
(٢٥) إلى الجحيم أيها الليلك ص ١٠ .
(٢٦) المتشائل ص ٧٥ ـ ٧٦ .
(٢٧) المصدر السابق ص ٦٨ .
(٢٨) المصدر السابق ص ٦٥ .
(٢٩) المصدر السابق ص ٩٩ .
(٣٠) اخطية ص ١٥ .
(٣١) المصدر السابق ص ٣٥ .
(٣٢) المتشائل ص ١٦٤ .
(٣٣) الصبار ص ١٥ .
(٣٤) المتشائل ص ٧٦ .
(٣٥) اخطية ص ٩٠ .
(٣٦) المتشائل ص ١٣٩ .
(٣٧) اخطية ص ٢١ .
(٣٨) سحر خليفة، عباد الشمس، منظمة التحرير الفلسطينية ودار الفارابي، بيروت ١٩٨٠ ص ٦٨ .
(٣٩) سداسية الأيام الستة ص ٣٩ .
(٤٠) عباد الشمس ص ٢٦٠ .
(٤١) الصورة الأخيرة في الألبوم ص ٤٦ .
(٤٢) المتشائل ص ١٨٢ .
(٤٣) المصدر السابق ص ١٢٦ ـ ١٢٧ .
(٤٤) الصورة الأخيرة في الألبوم ص ٤٦ .
(٤٥) سلمان ناطور، حكاية لم تنته بعد، دار العماد للطباعة والنشر، دالية الكرمل ١٩٨٥ ص ١٢ .
(٤٦) المصدر السابق ص ١٣ .
(٤٧) الصبّار ص ١٣٥ .
(٤٨) المتشائل ص ١٢٥ .
(٤٩) سداسية الأيام الستة ص ٨ .
(٥٠) عبّاد الشمس ص ٣٩ .
(٥١) الصورة الأخيرة في الألبوم ص ١٧ .
(٥٢) عباد الشمس ص ١٠٥ .
(٥٣) سداسية الأيام الستة ص ١٢ .
(٥٤) المصدر السابق ص ٢٩ .
(٥٥) المصدر السابق ص ٤١ .
(٥٦) المتشائل ص ١٥٢ .
(٥٧) عبّاد الشمس ص ٢٧٢ .
(٥٨) أنت القاتل يا شيخ ص ٨٥ .
(٥٩) إلى الجحيم أيها الليلك ص ١٠٤ .
(٦٠) الصورة الأخيرة في الألبوم ص ٥١ .
(٦١) اخطية ص ٨٢ .
(٦٢) المصدر السابق ص ٧٦ .
(٦٣) المصدر السابق ص ٨٢ .
(٦٤) أنت القاتل يا شيخ ص ٢٥، ٣٥، ٨٧ .
(٦٥) الصورة الأخيرة في الألبوم ص ٤٩ .
(٦٦) الصبّار ص ١٥٨ .
(٦٧) المتشائل ص ١٩٠ .
(٦٨) المصدر السابق ص ١٩٣ .
(٦٩) الصبّار ص ٢٩ .
(٧٠) المصدر السابق ص ١١٠ .
(٧١) اخطية ص ٣٨ .
(٧٢) الصورة الأخيرة في الألبوم ص ٧١ .
(٧٣) المتشائل ص ١٤٢ .
(٧٤) فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١ ص ١١ .
(٧٥) سلمان ناطور، كاتب غضب، مطبعة الاتحاد، حيفا ١٩٨٤ ص ٦٦ .
(٧٦) فخري صالح، في الرواية الفلسطينية، مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت، ١٩٨٥ ص ٩٩ .
(٧٧) عباد الشمس ص ٤٩ .
(٧٨) اخطية ص ٥٩ ـ ٦٠ .
(٧٩) الصورة الأخيرة في الألبوم ص ١١ .
(٨٠) المتشائل ص ١٢٠ .
(٨١) المصدر السابق ص ٩٤ .
(٨٢) المصدر السابق ص ٦٣ .
(٨٣) سداسية الأيام الستة ص ٣٦ .
(٨٤) المصدر السابق ص ٢٣ .
(٨٥) اخطية ص ٤٥ .
(٨٦) أنت القاتل يا شيخ ص ٣٠ .
(٨٧) إلى الجحيم أيها الليلك ص ٣٢ .
(٨٨) المتشائل ص ١٣٦ .
(٨٩) المصدر السابق ص ١٧٥ .
(٩٠) اخطية ص ٣٧ ـ ٣٨ .
(٩١) المتشائل ص ١٨١ .
(٩٢) إلى الجحيم أيها الليلك ص ٥٤ .
(٩٣) اخطية ص ٤٨ .
(٩٤) المصدر السابق ص ١٦ ـ ١٧ .
(٩٥) المصدر السابق ص ٤٨ .
(٩٦) الصبّار ص ١٩٢ .
(٩٧) اخطية، ص ١٦ .
(٩٨) المصدر السابق ص ٣٠ ـ ٣١ .
(٩٩) المتشائل ص ٨٤ .
(١٠٠) اخطية ص ٤٤ .
(١٠١) المصدر السابق ص ٨٨ .

## القسم الثاني

### (١)

«إن قضيتنا مركبة، ومعركتنا متعددة الجبهات والعناصر، فهناك البعد القومي، والبعد الطبقي، والبعد الحضاري، والبعد الانساني الشامل، والبعد الفردي، ولا بدّ لي أن أنتصر في كل موقع من هذه المواقع»[١]. بهذا الوعي تنظر رواية الأرض المحتلة إلى القضية، وبهذا الاتساع يكون النضال الذي لا بدّ وأن يبدأ «طول ما أملي معايا والحب في قلبي»[٢] ما دام هناك إيمان بحتمية اللقاء، وبأن كل المشردين سيعودون[٣] منتصرين، ويلتقون في القدس، وستكون القدس عاصمة فلسطين الحرّة[٤].

وإذا كان البقاء في الأرض هو أول شرط من شروط المقاومة، فإن تطور علاقة الجماهير بواقع الاحتلال أدى إلى تحقيق شرطها الثاني وهو عدم اندماج فلسطينيي الأرض المحتلة بواقعهم، على الرغم من محاولات التذويب والقمع والتهجير[٥]، وهو أمر أكدت عليه اللوحات الست في (سداسية الأيام الستة).

ثم توسع الأمر، فصار مقاومة لممارسات الإرهاب الصهيونية، قد تكون مقاومة باللسان، أو حتى في السريرة، كما تفعل والدة أسامة الكرمي عندما يقتحم بيتها بحثاً عنه، وكما تفعل جاراتها بعد ذلك: «لا سلّم الله فيك موخز ابرة يا ابن الحرام.. الله يسمم بدنك... الله يقطع شوفتهم.. الله لا يعطيهم العافية.. ريتهم سود بجاه الرب المعبود»[٦]، إضافة إلى الشتائم التي يسمعها جنود الاحتلال، حين يحاصرون الأحياء، أو لمجرد مرورهم، في السرّ، وفي العلن، خاصة من الأطفال.

وعندما يصل الارهاب حدّ الصدام الجسدي، فانه يتحرك إلى مواجهة هذا الصدام، على المستوى الفردي. أن يعاد (الأولى) مثلاً، تقاوم الجنود الذين جاءوا لترحيلها، وتقود معركة حامية معهم، قبل أن يقذفوها على الدرج إلى أسفل، وهي تقاوم وتصرخ، وعضت كتف أحدهم فصاح من الألم، وولى بعيداً. وظلوا يدفعونها وهي تقاومهم وتركلهم حتى ألقوا بها في فناء الدرج، فهبطت على قدميها منتصبة القامة، ورأسها في السماء[٧].

أما خضرة في (عباد الشمس) فعندما قيدت إلى التوقيف دون وجه حق، فقد سحبت الباب بكل قوتها، فانسحب الجندي معه. رفع يده وهوى بها على وجهها فتصدت، وسحبته إليها، ورفسته بين رجليه فتهاوى على الأرض[٨]، وحاولت أن تحث زميلتها سعدية على الهرب، ولم تفلح.

وإذا كان هذا النوع من التصدي ينسب إلى ردّ الفعل العفوي، فهناك ردود فعل يدخل فيها التخطيط، حتى وإن كانت من باب المقاومة السلبية، فحين جاءت السلطات إلى تلك الخربة الوادعة، بالقرب من باقة الغربية، وأمرتها بأن تمنع الشيوعيين بالقوة، من عقد اجتماعاتهم في القرية، وإلا فسوف يشردون سكانها بالقوة عبر الحدود، وأرسلت السلطات المتشائل ليستطلع الأمر، دخل القرية، فما التقى إنساناً. سوى شيخ ضرير أبلغه أن أهل القرية اجتمعوا شورى بينهم فقالوا: لا نعرف هؤلاء الشوعة ولا يعرفوننا، وليس بيننا وبينهم دم ولا ثار، فإذا أراد الحاكم قتلهم فهو أولى بذلك منا وأقدر عليه. وإذا لم نقتلهم قتلنا الحاكم. فقرّروا أن يهجروا القرية حتى ينقضي النهار[٩].

ومع ازدياد الوعي، يدخل التنظيم في عمليات التصدّي لممارسات الارهاب، فيتم تصعيد النضال عن طريق النقابات[١٠]، أو النوادي أو الأحزاب التي تنظم المسيرات المختلفة، ضدّ الطوق، مثلاً، في الناصرة وتل أبيب. يهتفون في أثنائها: فكّوا الطوق فكوا الطوق، اليوم تحت وبكرة فوق. «وينشرون عن طوقنا في صحفهم، ويقولون لنا إن صحف الأحرار، في أنحاء العالم، تنقل عنهم، فيطلق طوقنا الضمير العالمي الذي تحاول الصهيونية أن تطوّقه»[١١].

وتتصدى هذه الأحزاب والتنظيمات للمظالم التي يتعرض لها العرب تحت الاحتلال، وتطالب بحقوقهم في العمل، والتعليم، وهي تحسّ بالمشاكل التي يتعرض لها الشباب. يقول عبدالرحيم، الحزبي، في (الصورة...): «أنا أعرف مشكلتك يا علي. يؤلمني وضعك ووضع مئات الشبان العرب أمثالك. أنت تعرف يا أخي أن الحزب يكرّس لقضية (التعليم) الجامعي اهتماماً ملحوظاً. كل سنة نرسل إلى الدول الاشتراكية عشرات من الطلاب. إنها مساعدة أخوية لا تقدّر بثمن، وهي رمز ماديّ ومعنويّ لتضامن الشعوب الاشتراكية مع شعبنا، غير أن هذا لا يحلّ المشكلة كلها. الحلّ كامن هنا في بلادنا. التعليم حق لنا، وحكومة التجهيل العنصرية تحجب عنا هذا الحق. وفي مثل هذه الحالة لا يمكن أن ننال الحقوق بسهولة، لا بدَّ لنا من نضال متواصل وعنيد، لإجبار الطغاة الحاقدين على فتح الأبواب، فلنقرع بشدة، لنقرع بعنف، وستفتح الأبواب، وستنخلع إذا هي لم تفتح، لأننا أصحاب حق، ولسنا شحاذي صدقة»[١٢].

ولا شكّ أن صحافة هذه التنظيمات تساهم في توعية الناس بحقوقهم، وبما يجب عليهم أن يفعلوه، للحصول على هذه الحقوق، بالاضافة إلى ما تقدمه من كشف لممارسات الاحتلال، ومن زيف لادعاءاته. ويغطي تحقيق صحفي تقوم به جريدة «الاتحاد» معظم رواية (إخطية)، فيكشف الكثير من الظلم الذي يتعرض له العرب تحت الاحتلال، كما يوحي بكثير من الوسائل التي يقاوم بها هذا الظلم.

### (٢)

ولأن مثل هذه التنظيمات إنما تستند إلى الفكر كأساس لتحركها، فقد أولت الروايات اهتماماً خاصاً بالفكر، حتى أن إميل حبيبي رمز إليه «بالكنز» الذي يجعل أصحابه يستأسدون على السلطة الجبارة، ولا يهولهم رجل كبير، حتى ولو لم يكن قصير قامة، مع أنهم لا يملكون شروى نقير.

وهذا الفكر يفعل فعله في اتجاهات ثلاثة: أولها في الاصرار على عروبة الأرض، وقدمها، وأصالة أهلها، وحقّهم فيها، وثانيها في توعية الناس بواقعهم وبسبل الخلاص منه، وثالثها في مقارعة دعاوى الصهيونية فكراً وممارسة.

وبالرغم من أن الفكر ينطلق في تأكيد عروبة الأرض من بدهية «ما دام الفرن قائماً في مكانه، فهل نطرح عليه السلام لكي نتأكد منه؟»[١٤] إلا أنه يعزّز هذه البدهية بالتاريخ الذي يهتم به إميل حبيبي

اهتماماً كبيراً في (المتشائل، أخطية) ويحاول سلمان ناطور أن يستلهمه حلاً للغز الذي يعيشه في (أنت القاتل يا شيخ) حين يتساءل: لماذا حوّل سلطان الأطرش الدولة الدرزية التي حرّرها.. إلى سوريا، فأصبح بطلاً سورياً عربياً؟ وهذا السؤال، وغيره، يجعل سهيل عز الدين يدرك لأول مرة، «أن في صدره خنجراً غرزه جده، ومعلمة المدنيات، وما تعلم في دروس التاريخ»[١٥].

وإذا كنا قد أشرنا إلى أهمية الفكر في نشر الوعي، فإن هذا الفكر يكتسب أهمية كبرى وهو يحاور العدو، على مختلف مستوياته. وقد اهتم عدد من الروايات بمثل هذا الحوار، خاصة في الأوساط المثقفة، فكانت روايتا سميح القاسم (الصورة.. وإلى الجحيم) تركزان على هذا الحوار، وركزت عليه رواية سحر خليفة (عبّاد الشمس) في جزء كبير منها، كما أنه يمكن اعتبار التساؤلات التي طرحت في رواية (أنت القاتل..) في إطار هذا الحوار، وإن كان من طرف واحد، كما أن مثل هذا الحوار في (المتشائل واخطية) يأخذ أسلوب النفي، لأن شخصيات أطراف الحوار فيه لا تلتقي.

يبدأ الاتجاه إلى الحوار من منطلق الاحساس بأن من الضروري الوصول إلى الطرف الآخر. لأن الشارع الاسرائيلي لن يفهمنا ونحن بعيدون عنه[١٦]، فقد تم إفساد فكره، لدرجة لا يمكن أن تفسد أكثر مما هي عليه، فلم تبق إلا إمكانية إصلاحها[١٧]، خاصة عند بعض الذين يملكون القدرة على الفهم، إذا عرفوا، لأنهم يحسّون بالفاجعة[١٨]. وهذا الاحساس يجعل صاحبه يدرك أن الانتصار ـ بالحوار ـ على الطرف الآخر، هو انتصار لهذا الطرف أيضاً، وستكون النتيجة هي أن الطرفين سينتصران معاً على مسدس السلطة[١٩]، خاصة وأن جبهة القتال أعمق مما يبدو على السطح، وأكثر تعقيداً وتركيباً. هنا يدور القتال الحقيقي بين الليل والنهار، بين عناصر الزمن ومكوناته المتناقضة، بين الخير الذي في الانسان، والشرّ الذي فيه. بين البناء والهدم، والحب والكراهية.. وهي جبهة يمكن أن ينحاز إلى الخير فيها، ظالم ومظلوم، حين ينتصر على نفسه، بالفهم، حتى يتحقق النصر العظيم، نصر الانسان على ذاته، النصر الذي يقوده إلى كل الانتصارات العظيمة[٢٠]. لذلك فإن المحاور الفلسطيني يطالب الطرف الآخر بأن يفكر بجد في سبيل ما، في ثغرة ما، للخروج من حلقة الدم المفرغة[٢١]. ويظل عبدالرحيم يحلم: من يدري، ربما ذات يوم، تكتشف هي الأخرى (روتي)، الطريق إلى نادينا. وهل ستجد طريقاً آخر، حين تنسدّ كل الطرق المعتمة في وجهها؟[٢٢] مما يشير إلى أن الطرف الذي يبادر إلى الحوار، هو الطرف الفلسطيني، الذي يطالب بالاعتراف له بشيء من العدل، بشبر واحد من العدل، هوية واحدة من العدل، وهي مطالبة مطبوعة بحسّ إنساني، لأنه يعرف أنه إذا لم يحصل على هذا العدل بالحوار، فإنه سيأخذه بكل ثمن[٢٣].

فهل يجد هذا المحاور الانساني حدّاً أدنى مما يطالب به؟

أنه يجد الاستجابة لدى (روتي) ـ مثلاً ـ ولكن الطرف النقيض لها في مجتمعها يقتلها، كما يقتل أية استجابة مشابهة، من طرف لا يملك المسؤولية، ليبقى بعض الأمل في المسحوقين من الطرف الآخر، مثل خضرون في (عبّاد الشمس) حين يوحّدون نضالهم مع العرب، ويتعرضون، مثلهم، لكل ممارسات الارهاب، وتبقى محصلة مثل هذا الحوار سالبة: إن الساعات لا تلتقي، ولقاء العربي «بدنياه»، هو فراق أوري عن إيلانته.

فماذا يبقى أمام الفلسطيني من ثمن، ليأخذ به العدل، سوى الكفاح المسلح؟

## (٣)

أمام كلّ الضغوط التي يجدها الفلسطيني من المؤسسة العسكرية للكيان الصهيوني، وفي غياب أي احتمال في قيام هذه المؤسسة بتحسين الظروف، يولد الحقد في القلوب، ويكون واضحاً في نظرات (أم صابر)، التي قطعت ظروف الاحتلال أصابع زوجها، إلى كتف الضابط ونجومه، محملة إياه في سرّها مسؤولية ما حدث لزوجها، وهي تتساءل: كم رجلاً قتلت يا قواد؟ كم معتقلاً خصيت؟ تبتسم؟ لا والله مؤدب. ابن أكابر. وتدفع نقوداً ثمن الفواكه؟ كتر خيرك وخير ديانتك. خلّيها علينا يا أدون (سيد). البلد بلدكم والخير خيركم والدفع ليش؟ تضحكوا علينا؟ الدنيا كلها تضحك علينا، فكيف لا تضحك أنت؟

وباخت الضحكة في وجه الضابط، حين التقت عيناه بعيني أم صابر الحاقدتين، ودمدم كلاماً عبرياً موَجَّهاً لزوجته، فلوت المرأة رقبتها وتشاغلت عن الطفل وأمه بانتقاء حبات الاسكدنيا الطازجة[٢٤].

ويتنامي هذا الحقد في صدر سعدية، بعد أن تصادر الأرض التي تحملت كثيراً حتى اشترتها، فتعلنه بوضوح: والله حاسة راسي نافورة نار ودمي حامي ولا الكبريت، والله لو بايدي قنبلة لأنسف العالم، وما أخلّي من ريحة الناس ناس[٢٥].

وبذلك يتضح الخيار الوحيد، لأن «العالم لا يريد أن يفهمنا إلا عبر فوهة الكلاشينكوف»[٢٦].

فمن الذي يقدم على هذا الاختيار؟

أن المناضل، السجين. سعيد الثاني قد قال: الشعب الذي يكافح[٢٧]. وهو بالتالي ذلك الجزء من الشعب، الذي فهم الواقع، وقرر ألا يختبىء..

لكن هذا الجزء الواعي يفهم أن هذا الاختيار يعني الأقدام على القتل. ولأنه يملك حساً إنسانياً جعله يبذل الجهود حتى لا يوصله الاحتلال إلى هذا الاختيار، فإنه يقف طويلاً أمام عملية القتل، ويناقشها. بل ان الحسّ الانساني يظهر، حتى بعد لحظة الحقد، فأم صابر، التقت عيناها بعيني زوجة الضابط بعد اغتياله: النظرة الجزعة تنادي عينيها، تستغيثان. تستصرخان. وشيء ما يزعزع أبواب القلب المغلقة بدون استئذان. وبياض العينين النادبتين يطلق رياحاً باردة كعصف السموم. وترنحت أعماق أم صابر وتمتمت: رحمتك يا رب... ومدت أم صابر يدها نحو المرأة المولولة بالعبرية، ولمست كتفها برفق وهتفت: بعينك الله يا أختي. بعينك الله[٢٨].

وفي الوقت ذاته، ألقت المرأة الاسرائيلية رأسها على كتف عادل الكرمي، فهمس بعطف: بسيدر (لا بأس) ورش ماء على وجه الصبية فتحركت، ولم يلتفت لتحذيرات المارة، ولا لإشاراتهم إلى نجومه، فمدّ

يده نحو النجوم». انتزعها، ألقى بها على الأرض. حمل الصبية على كتفه. ومشى في عرض الشارع الخالي والمرأة الباكية تتبعه بصمت[٢٩].

حتى أسامة الكرمي، الذي قام بالعملية، سبق له وأن ناقش مسألة القتل وتساءل: هل سأتمكن من القيام بالعمليات المطلوبة؟ وكيف أقتل الناس وأنا أشفق على خروف العيد من الذبح؟[٣٠] ثم عاش حالة صراع لا يرحم، وهو يفكر بوجود عادل الكرمي، ابن خاله، بين العمال العرب، الذين كلّف بمهاجمة الباصات التي تنقلهم[٣١].

لكن أسامة الكرمي، القادم من الخارج، عبر تنظيم قام بتثقيفه وتكليفه، يفهم أنه لا يقوم بعملية قتل مجانية: إنه يدرك ان احتمال إصابة ابن خاله في عملية مقاومة مقررة، هو جزء من عملية التضحية الكبرى التي أخذها على عاتقه[٣٢]، لذلك تصبح العملية لديه مفسّرة: تكسّر الحب عند قدميك يجعل الروح سلعة في سوق الدم. لكنني هنا. في هذي الأرض. وبالرغم من كل شيء... فأنا هنا. وقد عدت. لهذي الصخرة. لهذي الحفرة. وهذه اليد. ملطخة بالدم. لكنها جسر الحرية في بحر الأحزان. وأنا حالياً أرفعها. أطلقها. جناح نسر يجرح حاجز الصوت بنصال حدّه. وصوتي هادر. لعلعة الكاتيوشا والنابالم. فلتهتز الأرض لوقع قدمي إذا مشيت. ولترقبني الأعين الغافلة إذا غفوت. فأنا للصحوة أسري من بين دياجير السخط[٣٣].

إنه، بقناعة، وبوضوح: العنف الثوري.

وحين لا يكون القتل في إطار «العنف الثوري» فان رواية الأرض المحتلة تدينه. إن سهيل عز الدين، حين يتدرّب على القتل، يتحول الأمر لديه إلى هذيان، يتصوّر معه أنه يقتل زوجته وأخته، ويقتل نفسه، فيفقد إيمانه قبل التجربة، ثم يفقد قدرته على الحبّ بعدها: وضغطت على الديك (الزناد). شعرت بحرارة القبلة التي طبعها والدي على جبيني، وشعرت ببرارة دموع أمي الحزينة، وشعرت بلمسات إيمان (أخته) الصغيرة، لكن سناء (حبيبته) لم تخطر ببالي. لقد فقدتها في لحظات لأنني قتلت نفسي البريئة التي أحبّتها حبّاً شديداً، فكيف سأعود إليها إنساناً آخر؟ كيف ستحبني بعد اليوم[٣٤].

وتبدو إنسانية هذا الموقف إذا ما قورن بموقف مشابه في رواية (ولدان للموت) التي كتبتها يائيل دايان. ففيها «اكتشف دانيال السهولة التي يقتل بها. لم يكن يحسّ بالبهجة ولا بالكراهية حينما كان يقتل. ولم يكن حتى يشغل باله بالمبررات الخلقية التي تجعله يضغط بأصبعه على الزّناد. لقد أصبح القتل وظيفة بالنسبة له، وهذا هو كلّ ما هنالك. لم تكن ترهق دانيال أية مسؤولية من أي مستوى. ولم تكن تربطه بالوحدة التي انضم إليها غير صداقته بشابين، أحدهما يمني والآخر هنغاري. وفي إحدى الغارات قتل الشابان. وأحسّ دانيال لأول مرة بذلك المذاق الكريه للموت. وأحسّ للمرة الأولى أيضاً بالخوف، وان البقاء على قيد الحياة يجب ألا يؤخذ كقضية ثابتة. وحينما انغمس دانيال في غمرات معركة جديدة، لم يكن القتل بالنسبة له عملاً وظائفياً هذه المرة. لقد أصبح الحقد كمسحوق البارود تحت أظافره»[٣٥].

هذا النوع من «القتل» مدان في رواية الأرض المحتلة، التي حدّدت للصدام شروطاً تلحقه بالعنف الثوري، الشرعي تماماً في نضال الشعوب. وحين يجيء العنف على شكل تمرّد فردي غير منظم، فإن الرواية تناقشه، ويقدّم إميل حبيبي صورة من ذلك. وهو يجري الحوار بين (ولاء) ووالدته في «المتشائل»، بعد أن أعلن ولاء العصيان المسلّح على الدولة. قالت والدته: الموت ليس منفذاً بل نهاية. وحاورته، لندرك أن الكاتب يضع وجهة نظره على لسانها:

- لو كنا أحراراً، يا ولدي، ما اختلفنا. لا أنت تحمل سلاحاً ولا أنا أدعوك إلى احتراس. إنما نحن نسعى في سبيل هذه الحرية.

- كيف؟

- مثلما تسعى الطبيعة في سبيل حريتها. فالفجر لا يطلع من ليله إلا بعد أن يكتمل ليله. والزنبقة لا تبرعم إلا بعد أن تنضج بصلتها. الطبيعة تكره الاجهاض يا ولدي.

- سئمت خنوعكم.

- لدينا فتية وفتيات لم يخنعوا. فأحذُ حذوهم. تحملوا طول ليل. فحملوا الشمس فوق جباههم. ما استطاعوا إخراجهم من أرض إلا إلى زنزانة. وما هدموا عليهم بيتاً إلا بعد أن هدموا عليهم أسطورة. إنك يائس يا ولدي.

- لا أرى حولي سوى الظلام.
- في الكهف.
- حياتي كلها كهف.
- فأنت لا تزال في البصلة تتبرعم. أخرج إلى نور الشمس.
- أين مكاني تحت الشمس؟

- الدنيا بخير، يا ولدي. فكم من شعب انتزع حريته. وسيأتي موسمنا.

هذا العنف الثوري إذن، لا يجيء عفواً، انه بحاجة إلى إعداد حتى ينضج، فيؤتي ثماره الحقيقية، عندما تبدأ الثورة.

## (٣)

حين يصل الواقع إلى حدّ أقصى يجب أن يكون فيه اختيار: إما أن يبقى الانسان على الخازوق، أو ينزل إلى الشارع، فإن هذا يعني أن جوّ الثورة قد نضج، وبات الباب مفتوحاً للشعب غير النائم أن يشارك فيها بكل فئاته. وقد سجّلت الروايات هذه المشاركة بشكل غطّت فيه كل فئات الشعب. وإذا كان الدور الأساسي في هذه الثورة، ضمن ظروف المجتمع، منوطاً بالرجال، فان الأطفال لم يحرموا من دورهم، حين تتيح لهم هذه الظروف دوراً، وثورة الحجارة، التي سجّلت كثورة فريدة في التاريخ، كان أغلب الذين أشعلوها ـ وما زالوا ـ من صغار السن، الذين يخرجون من كل بيت، ويقفون في الزوايا المعتمة يستفزون الجنود بالشتائم والضحك، ويربط أحدهم علبة بندورة بذنب قطة ويطلقها[٣٧]، فيطاردهم الجنود، ويصبح السجن للفتيان والصبيان، ويتطور الأمر، ويقف الأولاد وفي أيديهم حجارة أحسن استغلالها يتحينون الفرصة. وبمجرد أن تتفرق النسوة، ويبقى الجنديان وحدهما على الرصيف، يشتغل الرشق، وتنهال الحجارة، وتنشق

الأرض عن مئات الأولاد.. ويضحي الشارع جبهة[٣٨].

ولا يقتصر الأمر على الأولاد الصبيان، فالبنات لهن دور أيضاً. وبنت أبو سالم رشقت في المظاهرة حجراً فتح نافوخ الضابط، فلحقوها من شارع إلى شارع، طارت مثل العصفورة لحقوها في الزقاق، وطلع عليهم بقية العفاريت، وهات يا حجار وضرب بالمقاليع[٣٩].

وتشارك المرأة في هذا الصراع، فحين يهجم جنديان على جمع النسوة الذي يستفزهما بهدوئه، تمتدّ أيدي النسوة وألسنتهن، ويندلع الصياح[٤٠].

وقد تتجمع كل هذه الفئات معاً.. ليتحول صمودها إلى عصيان، يبدأ على شكل هدير. وينتهي إلى صدام يلعلع فيه الرصاص.. وفي نهاية عباد الشمس واحد من المشاهد الموحية: صاحب سعدية: «ابني». واندفعت تركض، تقفز الأدراج، تفتح باب الحاكورة، تصرخ: «ابني». ولحقت بها النسوة، كل واحدة تصرخ: «ابني». وفوق الطرقات المتربة ركضت أقدام النسوة. انفتحت أبواب الجند. رصاص. صياح. عويل الأطفال يشدون الأذيال. تحلقن حول الأسوار. خرج الضابط... هجمت عليه سعدية. صفعها. تناثر شعرها. «ابني». ضربة فوق رأسها أفقدتها الصواب فتوحشت. صفعة ثانية، ثالثة. تراجعت خطوات ثم الهجوم... هتف الصوت من وراء السور: بالحجارة، اضربوا. وبدأت سعدية تضرب. والنسوة تضرب... اختبأ الجند. حوصر آخرون وهم فوق الأسوار. حجر أصاب أحدهم فهوى... اشتعل الدم في الجبهة[٤١].

إضافة إلى مشاركة كل الفئات، فإن المقاومة تستخدم كل الوسائل المتاحة، من الحجر، إلى القنبلة، وتستخدم ذكاءها في اختيار هذه الوسائل، وإذا كانت البنات المقدسيات قد اعتقلن وعذبن بتهمة تهريب السلاح أو التستر على تهريبه، وحشرن مع نساء ساقطات[٤٢]، في (سداسية الأيام الستة)، فإن الفتاة التي سمعها أسامة الكرمي تصيح تحت التعذيب في (الصبار) تهرب الشيفرة تحت الباروكة[٤٣]، حتى توصل الأوامر التنظيمية إلى عناصر المقاومة، وهي شبيهة بالأوامر التي حملها معه أسامة الكرمي من تنظيمه، للقيام بعمليات فدائية، كانت أولاها عملية اغتيال الضابط، عندما فجأة، كأنما انشقت الأرض عنه، قفز شاب ملثم الرأس بكوفية بيضاء. رفع يده اللامعة كالبرق، وهوى بها على مؤخرة رأس الضابط. فغاص الخنجر في العنق حتى النصاب. أطلق الضابط آهة عميقة، وهوى على صندوق الاسكدنيا والدم يتدفق كالنافورة[٤٤].

هذا الشاب الملثم، تحوّل إلى رعب متصل للكيان الصهيوني، لدرجة أن حياته صارت تصاب بجلطة، حين يتصوّر وجود مثل هذا الشاب الملثم في مكان، هي الجلطة التي وصفها إميل حبيبي في (اخطية) بتفصيل دقيق يشير إلى الشلل الذي تسببه المقاومة للكيان الصهيوني.

وهذا الشاب الملثم، يتحرك في كل مكان، وفي كل وقت.. فهو (إلى الجحيم...) يخلق انفجاراً هائلاً يجعل مئات من الخلق تتدافع وتتراكض في شتى الاتجاهات، وهو في (الصبار) يعلن عن نفسه كل وقت، حتى يفهم الناس أن الرفاق يعملون، من خلال سماعهم لأصوات النيران، ورؤيتهم للكشافات، وسيّارات الجيش تحاول أن تفعل شيئاً[٤٦].

وهذا الشاب الملثم، قد يعمل وحده، وقد يعمل مع الرفاق، حين تكون العملية التي تمّ التخطيط لها أكبر من طاقته، مثل عملية نسف باصات ايجيد، التي شارك فيها أسامة الكرمي، وأمر قائدها أبو الرعد في الوقت المناسب: «إضرب.. فانهمر الرصاص، وانفجرت قنبلة بالقرب من الشاحنة، فتناثرت الشظايا في كل اتجاه، وانفجرت الاطارات، ودارت الشاحنة حول نفسها.. وصاح أسامة: إضرب... الباص الثاني. وانهمر الرصاص، وتطايرت شظايا الصخور، وانفجرت إطارات الباص، وتوقفت الباصات الأخرى، واستدارت شرقاً، وولت الأدبار»[٤٧].

وهذا الشاب الملثم يحسن الاختفاء: فأسامة الكرمي استطاع أن يختفي بعد اغتيال الضابط، والفدائيون في (عبّاد الشمس)[٤٨] استطاعوا أن يختفوا بعد عملية فرض العدو بسببها حظر التجول على نابلس، وحسن الكسيح يستطيع أن يختفي بعد أن أحدث الانفجار[٤٩]، وكل واحد من هؤلاء «الملثمين» يجد من يساعده: أسامة الكرمي ساعده ابن خاله باسل، والفدائيون وجدوا ترحيباً من سعدية وخضرة، وحسن وجد مساعدة من الراوي في (إلى الجحيم...)... ومثل هؤلاء يجد ولاء أمه تنضم إليه في (المتشائل)، حتى تحميه[٥٠]، بحبّها من ناحية، وبالوعي الذي كانت تحاول أن تنقله إليه من ناحية أخرى، حتى يتحوّل من التمرد العفوي، إلى المقاومة الحقيقية.

## (٤)

كان موقف باقية، والدة ولاء واضحاً من تمرّده الفردي، ومن قلة السلاح الذي يملكه، والذي لا يزيد على رشاش قديم، وقد أشارت إلى أنه تعجّل الأمر، في حوارها معه. فهل تصورت أن الحب، والرشاش القديم الآخر، قادران على حمايته، أم أنها اختارت طريقه الذي لا تقرّه؟

إن الإجابة على السؤالين ستكون بالنفي، عندما نعرف أنهما استطاعا الفرار، ولم يعثر لهما على أثر، وأن البحث عنهما، في الليل ثم في النهار، لم يكشف عنهما حيين، ولم يكشف عن جثتيهما، فبقي مصيرهما سراً غامضاً... ويجب أن يظلّ سراً مصوناً من أسرار الدولة[٥١].

هذا السرّ لا يحتاج إلى كثير من التأمل حتى يفهم، بعد أن يعلم «المتشائل» أن هناك من بين كتائب الفدائيين كتائب باسم الطنطورة، التي تنتسب إليها زوجته. لقد ذهبت باقية وولدها ولاء للانضمام للمقاومة المنظمة إذن، فكانت في ذلك إشارة إلى وحدة النضال، وهي إشارة سبق أن اتضحت عبر أخوة السجن[٥٢] في المتشائل، وعبر انضمام زهدي إلى مقاومة العدو، دفاعاً عن الفدائيين في (الصبار)[٥٣]، لكنها هنا تمتد إلى خارج الوطن المحتل، لتتصل بمن يعملون على تحريره في كل مكان، بهدف توحيد النضال باتجاه الهدف الواحد، حتى يتحول هذا النضال إلى ما يشبه عقد الزواج الذي تحولت إليه رسالة يعاد السرية إلى «المتشائل»[٥٤].

ووحدة النضال هذه، كما تشير الروايات، ليست جديدة، ورواية

(اخطية) تروي طرفاً منها وهي تتحدث عن عطية «من ابناء الجنوب اللبناني، وأصبح، فيما بعد، دباغاً في «سوق الشام» في حيفا. وشارك في النضال الفلسطيني. بخطه الجميل، الذي كان ينقش به الشعارات النارية على الجدران، قبل أن يضطر إلى الالتجاء إلى وطنه[٥٥]، ولذلك ليس غريباً أن ترتفع الدعوة إلى توحيد نضال الشعب، في الداخل والخارج، وهي الدعوة التي حولت (سداسية الأيام الستة) إلى نشيد موحّد للمقاومة[٥٦].

تبدو وحدة النضال واضحة في لوحتين من لوحات (السداسية)، الأولى هي لوحة (العودة) حين توحد المظاهرة أطرافاً مشاركة فيها من الأرض المحتلة في النحس الأول والنحس الثاني، كما توحدها قصيدة شاعر مدفون في الناصرة، يكرم شعره ضريح شهيد في القدس[٥٧]، لتشكل الوحدة الحميمية والحارة التي تكونت بفعل المواجهة[٥٨]، أما الثانية فتظهر في لوحة (الحب في قلبي)، حين تلتقي الفتاة (فيروز) في السجن، فتاة من حيفا، يعني عربية من «إسرائيل»، متهمة بالاتصال بالعدو، فتصبح صديقتها، وتتحول هذه الصداقة إلى تهم مليئة بالتشويهات، نشرها العدوّ في صحفه، حول «الاتفاق مع الفتاة الحيفاوية على تنظيم خلية سرية داخل إسرائيل»، وهو محض تشويه لصداقة بريئة بين فتاتين من شعب واحد، اجتمعتا، بعد فراق طويل، تحت سقف واحد، سقف القاووش[٥٩].

وحدة النضال هذه، هي التي تقبلها روايات الأرض المحتلة، في الوقت الذي ترفض أية وحدة ضمن شروط الاحتلال، ففي لوحة (وأخيراً نوّر اللوز) لم يستطع الأستاذ «م» أن يستعيد وحدة ذاته باستعادة ذاكرته، لأن الذي فتح له الطريق إلى طلعة اللبن، هو الاحتلال[٦٠]. كما أن مسعود لم تكن سعادته كاملة بابن عمه القادم من الضفة، لأنه بقي مهدداً بانسحاب الاحتلال منها، ومن ثم العودة، كما كان، بدون ابن عم[٦١]. والعائدون عن طريق الجسر المقدس، في زيارة، هم مجرد أشباح هائمة[٦٢]، لن تستطيع الاهتداء إلى الكنوز التي حفظتها لهم (أم الروبابيكا)، وعودة جبينة الجديدة إلى قريتها، ضيفة زائرة بعد غياب، لم تعد الحياة إلى عين الماء، لأنها أجلت ذلك إلى يوم آخر[٦٣]، لا تكون العودة فيه بقدرة الاحتلال، لأن العودة الحقيقية تعني: إما أن يلتقي مع المقيمين بجميع اللاجئين، أو أن تذهب تصاريح الاحتلال إلى جهنم[٦٤].

إن اللقاء المنشود، هو اللقاء الذي ينبع من قناعة بالنضال، لا من فردية. تجعل كل واحد منطوياً على عفريته.. فما المانع من أن تلتقي، في لحظة واحدة، عفاريتنا، وان تتفق، فيما بينها. على هذا اللقاء؟[٦٥].

أنه الحلم: وفي لحظة من اللحظات، في شارع من شوارع حيفا، المكتظة بالسابلة، وبالسيارات، خرجت العفاريت من الصدور، والتقت في وادي عبقر، في رائعة النهار: كل يسأل عن اخطيته كيف تركها، ولماذا تركها، وكيف حالها من بعده[٦٦]. واخطية هي من بقي من شعب فلسطين العربي، تحت الاحتلال، يعاني كساحاً أول الأمر (فاخطية كسيح، وحسن كسيح) وصمتا (فاخطية خرساء) حتى اكتشف انه الكساح المؤقت، في العقول والقلوب، ووجد من يقف معه، لكن في إطار وحدة النضال.

لكن لقاء المناضلين، على أكثر من مستوى، لا يكون قاصراً على لقاء من بقي تحت الاحتلال بمن خرج ليعود، ولكنه يتسع ليمتد إلى كل عربي يوصله الوعي إلى فهم خطورة العدو الصهيوني على كامل وطنه، الذي يطمع في بعضه احتلالاً، ويطمع في بعضه الآخر سيطرة، بسبب ارتباطه بالامبريالية، وبزعيمتها أمريكا.

ولسبب هذا الارتباط فإن في العالم أحراراً يستطيعون أن يفهموا القضية النضالية، وأن يقفوا معها، فكونراد، الألماني الغربي، يؤكد لصديقه العربي في موسكو: كن واثقاً أنني أفهمكم.. كن واثقاً[٦٧]. وصحف الأحرار، في أنحاء العالم، تنقل عن صحف المناضلين، لتطلق الضمير العالمي من طوق الصهيونية[٦٨]، كما أن الدول الاشتراكية، تستقبل عشرات من الطلاب الذين يسد الاحتلال الأبواب في وجه تعلمهم، مساعدة ـ منها ـ أخوية، لا تقدر بثمن، وهي رمز مادي ومعنوي لتضامن الشعوب الاشتراكية مع شعبنا[٦٩]..

ورغم ما يمنحه مثل هذا الاتصال، مع الأمم التي تساند شعب فلسطين العربي في نضاله من أجل التحرر، من امكانيات للتعبير، إلا أن الرواية في الأرض المحتلة، لم تركز على ذلك حتى الآن، لأن تركيزها الأساسي كان على الواقع الذي يعيشه العربي تحت الاحتلال، وعلى توجيهه نحو التصدي لهذا الواقع، إلا في بعض الاشارات التي توحي بالأمل، من خلال نضالات تلك الأمم، كإشارة سروة إلى ثورة اكتوبر[٧٠]، وإشارة سهيل عز الدين إلى حرب فيتنام[٧١].

## هوامش

(١) الصورة الأخيرة في الألبوم ص ٥٤.
(٢) سداسية الأيام الستة ص ٥١.
(٣) الصورة الأخيرة في الألبوم ص ٦١.
(٤) إلى الجحيم أيها الليلك ص ٩٩.
(٥) شكري عزيز ماضي ـ انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٨ ص ١٧٣.
(٦) الصبار ص ١٧٩ ـ ١٨٢.
(٧) المتشائل ص ١٠٨.
(٨) عباد الشمس ص ٨٠.
(٩) المتشائل ص ١٠٨.
(١٠) عباد الشمس ص ١٠٥.
(١١) المتشائل ص ١٨١.
(١٢) الصورة الأخيرة في الألبوم ص ٥٩.
(١٣) المتشائل ص ١٣٣.
(١٤) اخطية ص ٩١.
(١٥) أنت القاتل يا شيخ ص ٣٨.
(١٦) عباد الشمس ص ١٠٦.
(١٧) الصورة الأخيرة في الألبوم ص ٣٢.

(١٨) عباد الشمس ص ١٢٦ .
(١٩) الصورة الأخيرة في الألبوم ص ٥٤ .
(٢٠) إلى الجحيم أيها الليلك ص ٩١ ـ ٩٢.
(٢١) المصدر السابق ص ١٥ .
(٢٢) الصورة الأخيرة في الألبوم ص ٤٩ .
(٢٣) إلى الجحيم أيها الليلك ص ١٥ .
(٢٤) الصبار ص ١٧٠ ـ ١٧١ .
(٢٥) عباد الشمس ص ٢٧٤ .
(٢٦) إلى الجحيم أيها الليلك ص ٨٢.
(٢٧) المتشائل ص ١٩١ .
(٢٨) الصبار ص ١٧٢ .
(٢٩) المصدر السابق ص ١٧٢ ـ ١٧٣ .
(٣٠) المصدر السابق ص ٨٧.
(٣١) المصدر السابق ص ٩٥.
(٣٢) المصدر السابق ص ٩٥.
(٣٣) المصدر السابق ص ١٧٦ .
(٣٤) أنت القاتل يا شيخ ص ٨٠ ـ ٨١.
(٣٥) معين بسيسو، نماذج من الرواية الاسرائيلية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠ ص ٥٢ .
(٣٦) المتشائل ص ١٤٦ ـ ١٥٤ (مقاطع).
(٣٧) الصبار ص ١١٢ .
(٣٨) عباد الشمس ص ٢٤٩ .
(٣٩) المصدر السابق ص ٤٩ .
(٤٠) المصدر السابق ص ٢٤٩ .
(٤١) المصدر السابق ص ٢٨٧ ـ ٢٧٩ .
(٤٢) سداسية الأيام الستة ص ٤٥ .
(٤٣) الصبار ص ١٣ .
(٤٤) المصدر السابق ص ١٧١ .
(٤٥) إلى الجحيم أيها الليلك ص ١٠٣ ـ ١٠٤ .
(٤٦) الصبار ص ١٠٩ .
(٤٧) المصدر السابق ص ١٩٣ .
(٤٨) عباد الشمس ص ٩٦.
(٤٩) إلى الجحيم أيها الليلك ص ١٠٤ .
(٥٠) المتشائل ص ١٥٤ .
(٥١) المصدر السابق ص ١٥٤ ـ ١٥٥ .
(٥٢) المصدر السابق ص ١٧٢ .
(٥٣) الصبار ص ١٩٧ .
(٥٤) المتشائل ص ١٠٩ .
(٥٥) اخطية ص ٥٢.
(٥٦) الياس خوري، تجربة البحث عن أفق، مركز الابحاث، بيروت ١٩٧٤ ص ٤٨.
(٥٧) سداسية الأيام الستة ص ٣٤.
(٥٨) فاروق وادي ـ مصدر سابق ص ١٠١ .
(٥٩) سداسية الأيام الستة ص ٥١ .
(٦٠) المصدر السابق ص ١٦ .
(٦١) المصدر السابق ص ١٢ .
(٦٢) المصدر السابق ص ٢٧ .
(٦٣) المصدر السابق ص ٤٠ .
(٦٤) الصورة الأخيرة في الألبوم ص ١٤ .
(٦٥) اخطية ص ٩٣.
(٦٦) المصدر السابق ص ٩٣ ـ ٩٤.
(٦٧) إلى الجحيم أيها الليلك ص ٨٢.
(٦٨) المتشائل ص ١٨١ .
(٦٩) الصورة الأخيرة في الألبوم ص ٥٩.
(٧٠) اخطية ص ٨٢.
(٧١) أنت القاتل يا شيخ ص ٣١.

# اللغـة العـربيـة وتحديات العصر

د. نعمة رحيم العزاوي ـ العراق ـ

## مدخل تاريخي

اللغة العربية هي اللسان القومي للشعب العربي، وهي أداة نضاله المشترك ووسيلة تأثره وتأثيره في الحضارة الإنسانية.

ومع تعدد الروابط القومية التي تصل ما بين أقطار الوطن العـربي، فإن هذه الأقـطار لا تعرف آصـرة أقوى من اللغـة الموحـدة، واللسان المشترك.

وتعد اللغة العربية من أقدم اللغات في العالم، ولا أحد يستطيع أن يحدد أوليّة هذه اللغة، أو يعين زمن نشأتها. وكل الذي يعرفه الباحثون أن اللغة العربية وصلت إلى ذروة نضجها، وقمـة استوائهـا في الحقبة التي سبقت الاسلام بنحو قرن ونصف قرن.

فالعربية الممثلة في الشعر الجاهلي وفي القرآن الكريم وفي الحـديث النبوي الشريف هي لغة ناضجـة، قد استكملت حـظها من التـطور والرقي ولا يمكن أن تكون قد بلغت هذا المستوى، دون أن تكون قد مرت بمراحل وأطوار مختلفة، تنقلت فيها من حال إلى حال، وتخلصت من كثير من الظواهر التي ترافق اللغات في بداياتها أو في أطوار نشأتها الأولى.

ولعل أهم ما طرأ على العربية من تطور في الحقبة التي سبقت ظهور الاسلام هو نشوء لغة أدبية مشتركة، تتفاهم بها القبائل العديدة المنتشرة في أرجاء الجزيرة العربية، فينظم بها الشعراء قصائدهم، ويصـوغ بها الخطباء خطبهم، غير أن هذه اللغة الأدبية الموحدة لم تقض على لهجات القبائل المتعـددة، وإنما ظلت تلك اللهجـات قائمـة، يقصد إليهـا في مجالات الحياة اليومية.

وجاء القرآن الكريم معززاً هذا التوحـد اللغوي، فقـد اختار تلك اللغة الأدبية المشتركة، وخاطب العرب بها، فرفع شأنها وكتب لها الحياة والخلود، وجعـل أفئدة غـير العرب من المسلمـين تهوي إليهـا وتنشـد معـرفتها، ليشـاركوا إخـوانهم العرب في فقـه الدين، وإدراك مـرامي القرآن.

لقد كان لظهور الاسلام إذن أثر بعيد في حياة العربية، فقـد عمل على نشرها، وتوسيع رقعتها، وزيادة عدد المتكلين بها من غير العرب، وأتاح لها أن تظهر قدرتها على مواجهة التطور الاجتماعي والاقتصادي والفكري الذي حدث بمجيء الاسلام، وتعبر عنه، مما أدى إلى نشوء مفردات جديدة، وتطور مفردات قديمة، وظهور أساليب وطرائق تعبير لم يألفها العرب قبل الاسلام.

ومما أفادته العربية من الاسلام خـروجها من مـوطنها، واختـلاطها بلغات شتى وألسن مختلفة. فكان في هذا امتحان لأصالتها وكشف عن مدى قدرتها على الصراع مع غيرها من اللغات.

لقد خالطت العربية اللغات والهندية واليونانية وغيرها في العصور العباسية والأندلسية فتركت في تلك اللغات آثاراً واضحة لا تزال آثاره باقية حتى يومنا هذا. ففي معجم أكسفورد ألف كلمة من أصل عربي، وقـد لوحظ أن أكثرها من المصـطلحـات العلميـة كـالفلك والتنجيم والكيمياء والجغرافية والرياضيات والطب والجراحة والموسيقى والفلسفة والدين.

نخلص من ذلـك إلى القول ان العـربيـة في العصـور الإسـلاميـة استطاعت أن تكون لغة العلم، وأداة التعبير عن الحضارة، وأن كثيراً من المصطلحات العلمية دخلت الفارسية والتركية، ومنها ما سرى إلى اللاتينية، ثم إلى اللغات الأوربية الحديثة.

وبعد أن سقطت الخلافة العباسية لم تتوقف مسيرة الحضارة العربية، وإنما ظلت حركة التأليف والتصنيف نشيطة قويـة وبقيت العربيـة لغة معـطاء يؤلف بها العلماء كتبهم وينظم بها الشعـراء قصـائـدهم وآيـة استمرار العربية على العطاء بعد سقوط الخلافة العباسية كثرة ما وصل إلينـا بعـد هـذه الحقبـة من دواوين وكتب وشـروح في علوم شتى وموضوعات مختلفة.

لكن ما ان ظهرت بواكير العصر الحـديث حتى دخلت العربيـة في طور جديد واجهت خلاله تحديات كثيرة وتعـرضت فيه لأزمـات شتى عملت جميعهـا على إضعـافها، وتشكيك أهلها في صـلاحها للحيـاة وقدرتها عـلى الوفـاء بحاجـاتهم، بل تـوخى بعض هذه المحن طمس العربية والقضاء عليها وإحلال لغات أخرى محلها.

وكان لا بد للعربية أن تكافح، وأن تتصدى لهذه الأزمات لتثبت من جديد أصالتها، وتؤكد قدرتها على الصراع من أجل البقاء وسنعرض في هذا البحث لمجمل هذه الأزمات، ونقف عند كل منها لنرى كيف واجهته العربية، وكيف خرجت منه ظافرة منتصرة.

## (١)

## الاستلاب

لقد واجهت العربية هذا التحدي في مطلع العصر الحديث، وتعرضت له غير مرة وبأكثر من صورة أو أسلوب، وفي أكثر من قطر من أقطارها.

### التتريك:

لقيت اللغة العربية في ظل الحكم العثماني عنتاً شديداً، وتدهورت تدهوراً بالغاً[١] فقد زحمتها اللغة التركية وطردتها من مجالات الحياة وحلت محلها في ميادين التعليم والقضاء والدواوين[٢] وقد أعان العثمانيين على ذلك ما شاع في عهدهم من جهل وفساد إدارة، حتى إنك تستطيع أن تحصي في كل بلد عربي وقع تحت حكمهم عدد الذين يتقنون القراءة والكتابة. فكثيراً ما كان يأتي البريد برسالة إلى أحد الناس فيدور بها على أهل حيه ثم على الحي المجاور فلا يجد أحداً يفك حروفها، لينبئه بمضمونها[٣].

ولم يكن حال العلماء في تلك الحقبة بأسعد من حال سواهم من عامة الشعب، فلم نكن نجد في حاضرة عربية أكثر من مئة ممن يحفظون المتون والحواشي في النحو والصرف وعلوم البلاغة والحديث والتفسير والفقه ثم لا يستطيع أحدهم أن يكتب سطرين مفيدين واضحين سليمين من الأغلاط والركة[٤].

وقد بلغ الأمر ذروته عندما عهدت الدولة العثمانية إلى فرض اللغة التركية «حتى على تدريس اللغة العربية، فقد كان أساتذة هذه اللغة من المشايخ الأتراك الذين يأتون من الأناضول فيدرسون النحو باللغة التركية»[٥].

ففي العراق قال مصطفى جواد: «كان الأتراك يدرسوننا أكثر الدروس باللغة التركية، ولم نكن نفهمها، ويحفظوننا الأناشيد لا نعرف معناها، فكنا كالببغاوات»[٦].

وقال سليمان فيضي: «كانت العلوم كلها تدرس بالتركية حتى اللغة العربية وقواعد النحو والصرف»[٧].

وروى سليمان فيضي أيضاً «أن والي البصرة اعترض على اسم المدرسة التي كان ينوي إقامتها سنة ١٩٠٨ باسم «تذكار الحرية» وطلب منه أن يسميها (بادكار حريت) وألا يتناول في طلبه موضوع اللغة، فلعله يستطيع أن يتغاضى عن ذلك عند الكتابة إلى وزارة المعارف في استانبول، فيكون التدريس فيها بالعربية. وبعد عام من قيام المدرسة طلب معهد فرع جمعية الاتحاد والترقي من سليمان فيضي تبديل اسمها وتسميتها (مدرسة الاتحاد والترقي) ويكون التدريس فيها باللغة التركية. ولما رفض قررت الجمعية إخبار وزارة المعارف بأمر التدريس بالعربية خلافاً للقوانين، فاضطر إلى أن يتخلى عنها، **ويستقيل من** إدارتها[٨].

وقد عقب سليمان فيضي على هذه الحادثة بقوله «ومنذ الساعة التي رأيت فيها اللافتة الجديدة على مدرستي وسمعت طلابها يرددون الدروس بالتركية ايقنت أن جمعية الاتحاد والترقي لا تضمر للعرب إلا السوء وأنها سائرة إلى تتريكهم ومحو عروبتهم فقدمت استقالتي من الجمعية وناوأتها»[٩].

وفي سورية قال الأمير مصطفى الشهابي: «وكان اللسان العربي يدرس أيضاً باللسان التركي، وكان معلم العربية رجلاً تركياً يتكلم لغة الضاد بلهجة تركية ولا يفرق بين المذكر والمؤنث ولا يفقه شيئاً من أدوات اللغة إلا مبادىء من النحو والصرف مطبوعة في كتاب تركي»[١٠].

وان وضعاً كهذا يثير العجب، فالمفروض في لغة يتعلمها أبناؤها على غرباء ومن كتب أجنبية أن يكون مصيرها الفناء ولكن العربية صمدت بتحد وثبات وقاومت بهمة ابنائها الذين كانوا يؤمنون بأنها وسيلة وحدتهم وأداة نضالهم المشترك.

من هنا أوجد العرب أسلوباً آخر لتعليم ابنائهم اللغة العربية ليقف في وجه الأسلوب الذي انتهجته الدولة العثمانية في مدارسها الحكومية داخل الوطن العربي. وقد نفذ هذا الأسلوب في مدارس أهلية أنشأها العرب في بقاع شتى وكان الهدف الأول من إنشائها تخريج نشء عربي يحافظ على لغته ووطنه. وقد جاهدت تلك المدارس في هذا السبيل جهاداً حميداً، واستطاعت أن تذكي في نفوس تلامذتها الروح القوية العالية.

لقد التزمت إدارات هذه المدارس ومدرسوها وطلابها العربية الفصحى في لغة التدريس وفي لغة الخطاب والمحادثات العامة بين الطلاب ومدرسيهم وبين الطلبة بعضهم مع بعض.

ينقل لنا الأستاذ سعيد الأفغاني وصفاً لتعليم العربية في هذه المدارس فيقول: «كنت طفلاً في السابعة من عمري في مدرسة الأمينية والاسعاف الخيري (كانتا مندمجتين معاً) آخر العهد التركي، فأذكر أن المدير وبعض المدرسين يلتزمون الفصحى دأباً في حوارهم معنا، وفي إلقاء الدروس وفي التنبيهات العامة. وحين يقرأ التفقد صباحاً كان المقروء اسمه يجيب بـ (لبيك) وحين يجيب الداخلون حديثاً في المدرسة بما ألف في مدارس الحكومة وهي كلمة (افندم) يصرخ بهم المدير وينظر إليهم الطلاب شزراً كأنهم كفروا بالله وسرعان ما يستدركون بـ (لبيك) فيضحك الطلاب وتمر العاصفة»[١١].

ولم تقف مقاومة سياسة التتريك عند هذا الحد، بل ألفت جمعيات سرية وعلنية كان أول أهدافها إحياء العربية والنهوض بها.

ومع أن الاصلاح الاداري والسياسي في الوطن العربي قد شغل هذه الجمعيات، فإن هدفاً واحداً أجمعت عليه بإصرار هو جعل لغة التعليم والادارة والجيش في الوطن العربي هي اللغة العربية وقد عملت جميعاً على دعم هذا الطلب بكل ما تملك من قوة إيماناً منها بأن اللغة أولى مقومات الأمة ولا تقوم لها قائمة بغيرها.

وهنا تحسن الاشارة إلى جمعية صغيرة أسسها في بيروت الاستاذ عز الدين التنوخي وسماها (جمعية الافصاح) وجعل قانونها الكلام بالفصحى.

وقد حدثنا الأستاذ سعيد الأفغاني عن جهاد بعض رجالات هذه الجمعيات في سبيل العربية فقال: «وإن أحدهم أراد الفصحى أن تحل مقاهي الاستانة فحث رفاقه الشبان العرب فيها على هجر المصطلحات التركية الفارسية حين يلعبون بالنرد وأن يستبدلوا بها الأرقام العربية، فيقولوا مثلاً: «ستة خمسة بدل شيش بيش، فاستجابوا له وصاروا ملفت الأنظار في المقاهي بل ان بعضهم يأتيه السائل في دمشق يستجدي بلغة عامية، فيعلمه ما يقابلها بالفصحى فإن نطق بها أعطاه»[١٢].

يتضح لنا من ذلك أن سياسة التريك قوبلت بخطة محكمة وعمل مدروس قام به أبناء العربية الحريصون على بقائها واستمرارها قوية مزدهرة وأن أولئك الأبناء لم ينوا يناضلون تلك السياسة حتى دحروها وانتصروا عليها.

**العامية:**

وفي الوقت الذي عملت فيه الدولة العثمانية على استلاب اللسان العربي وإحلال اللسان التركي محله في العراق والشام عملت قوى أخرى على استلاب اللسان نفسه وإحلال اللهجة العامية محله في وادي النيل.

لقد عرفت العربية ظاهرة الثنائية في اللغة «من قديمها البعيد حين كانت في مهدها في الجزيرة لم تخرج منه، وظلت اللهجات المحلية تعيش إلى جانب الفصحى العالية المشتركة في العصر الاسلامي الأول قبل تعرب الشعوب الإسلامية. . . . وكانت هذه اللهجات على الزمن الطويل لغة تعامل شعبي وتفاهم محلي لم تجر على الفصحى التي بقيت لغة الأمة ديناً ودولة ومناط وحدتها الذوقية والوجدانية، واللغة العليا للتعليم والتأليف والثقافة والحضارة»[١٣].

غير أن الاستعمار استغل «هذه الظاهرة الطبيعية ليحارب الفصحى بلهجاتها المتعددة، ووجد في اختلاف اللهجات الاقليمية ذريعة للقضاء على اللغة الواحدة المشتركة التي تربط المشرق والمغرب بأواصر التفاهم والتجاوب وتجعل من أقطار وطننا الكبير وحدة فكرية ومزاجية ينتقل بها الكتاب من ساحل الخليج ووادي الرافدين إلى ساحل الأطلسي رسول فكر وثقافة وأدب وآصرة قربى ووحدة في الفكر والمزاج»[١٤].

ففي عام ١٨٨٠ م بدأ المستشرق الألماني الدكتور ولهلم سبيتا مدير دار الكتب المصرية يومذاك دعوته إلى العامية وتنبأ بأن العربية صائرة إلى الموت شأنها في ذلك شأن اللغة اللاتينية «التي أماتتها اللغات الفرعية التي كانت تشبه لهجات محلية لها»[١٥].

وقد تذرع سبيتا في دعوته هذه بأن تخلف المصريين وفشو الأمية فيهم يرجع إلى صعوبة الفصحى ووعورة تعلمها.

وفي عام ١٨٩٣ م «قام المهندس الانجليزي للري المصري ويلكوكس يحاضر في نادي الأزبكية داعياً إلى إحلال العامية محل الفصحى في الكتابة والتأليف. كان موضوع محاضرته هذا السؤال المثار: لمَ لم توجد قوة الاختراع لدى المصريين إلى الآن؟ وكان جوابه أن العربية الفصحى ولا شيء غيرها هي التي أماتت قوة الاختراع فيهم ولا أمل في إحيائها إلا إذا اتخذوا العامية لغة كتابة وتأليف»[١٦].

ولم يكتف ويلكوكس بمحاضرته هذه بل استطاع أن يستولي على (مجلة الأزهر) ويتخذها منبراً للدعوة إلى العامية وإماتة الفصحى.

وكان قد دعا العلماء إلى أن يكتبوا «بحوثهم باللغة العامية الحية التي يعرفها الشعب لا بالفصحى الميتة التي لا يعرفها إلّا قلّة من المتخصصين».

ولكن العلماء المصريين لم يسيغوا هذا المنطق الشاذ «فوقفوا من مجلة الأزهر موقفاً أرغمها على الصمت والاحتجاب بعد صدور عشرة أعداد منها حسب»[١٧].

لقد تجاهل العلماء المصريون دعوة ويلكوكس وأصروا على كتابة أبحاثهم بالفصحى تحدياً وإنكاراً لشذوذ إقحام العامية على المجال العلمي[١٨]. فلم يجد ويلكوكس «مفراً من الاقرار بالهزيمة فكتب في العدد العاشر من المجلة (اكتوبر ١٨٩٣) يعلن احتجاجها بعبارات تنضح بالغيظ والسخط»[١٩].

قال ويلكوكس في العدد الأخير من المجلة المذكورة «ولقد افتتحت الأزهر وأردت أن أشحنه بالمسائل الرياضية المفيدة بعدما وقفت على شدة عوز المصريين لهذه الفنون وأن السبب الوحيد في تأخر العلم إنما هو تأخر لغة التأليف وعدم إقدام المؤلفين على تصنيف كتبهم باللغة الحية المستعملة التي يعلمها ويتكلم بها كل مصري، ضناً منهم على أبناء جلدتهم بالمعلومات النافعة فأخذوا يضعونها في لغة غير مشهورة لا يعلمها إلا القليل ولذلك أضحت دائرة هذه العلوم ضيقة وأصبحت شمسها لا تسطع إلا على أفراد يعدون على الأصابع والباقون في ظلمات الجهالة يعمهون. فحملني حب نشر العلوم وميلي لتنوير المصريين أن أسير في هذه المجلة سيراً عاماً وطيداً ولذلك افتتحتها بمقالة حرضت فيها المصريين وخصوصاً المهندسين على وضع أفكارهم في اللغة الحية المستعملة رغبة في فائدة العموم وحباً في نشر العلوم فأبوا إلا أن يترجموا عن أفكارهم بلغة غير مشهورة وأخذوا يرسلون بها الرسائل العديدة بغية رصدها بالجريدة. فما كان يسعني في ذلك الوقت إلا قبولها والشكر لهم مؤملاً أنهم ربما يخلعون نعل الخوف ويلبسون رداء الحرية والاقدام فيعبرون عن معلوماتهم باللغة الحية وحيث أنهم استمروا على الطريقة الأولى ولم يهتدوا إلى الطريقة المفيدة العامة فلا حاجة للاستمرار في إصدار الجريدة إذ أن الفائدة قاصرة على القليلين الذين يعلمون هذه اللغة التي استولى حبها على المؤلفين»[٢٠].

ولم يكتف العلماء المصريون بالاصرار على كتابة بحوثهم بالعربية الفصحى بل نهضوا للرد على ويلكوكس والسخرية من دعوته فكتب عبدالله النديم يقول: «إننا نعلم علم اليقين أنه لو ظهر ألف داع بل مئات ألوف من دعاة أوربا لاستعمال لغة تميت لغة القرآن، ما وجدوا آذاناً سامعة»[٢١].

وقال جرجي زيدان: «إن الجامعة العربية قائمة بالمحافظة على

الفصحى، إذ لولا القرآن الشريف والمحافظة عليه منذ صدور الاسلام وعودنا إليه في إصلاح ما تفسره الطبيعة من لغتنا لتشتت شمل الشعب العربي وأصبح كل قطر من الأقطار العربية مستقلاً عن الآخر لا يفهم لغته كتابة وتكلماً»[٢٣].

وفي سنة ١٩٠١ م تجددت الحملة على اللغة العربية وعادت الدعوة إلى إحلال العامية محلها، حين دعا ويلمور القاضي الانكليزي في إحدى محاكم الاستئناف في القاهرة إلى استعمال اللهجة العامية أو إلى استعمال ما أسماه (لهجة القاهرة) ثم وضع لها قواعد واقترح إتخاذها لغة للعلم والأدب كما اقترح كتابتها بالحروف اللاتينية».

ولكن دعوة ويلمور قوبلت بالاستنكار والغضب ولقيت ما لقيته دعوة سبيتا وويلكوكس قبلها من خيبة وخذلان إذ حملت عليها الصحف مشيرة إلى موضع الخطر فيها وموضحة أن «اللغة العربية ليست غريبة على افهام العامة وأنه لا يجوز قياس العربية على اللاتينية لأن الفرق بين اللاتينية وفروعها أبعد كثيراً من الفروق بين العربية الفصحى وفروعها العامية. فالعامي الانجليزي والفرنسي ينظر إلى اللاتينية نظرة إلى لغة غريبة أما العامي العربي فإنه يفهم اللغة العربية الفصحى وإذا فاته بعض الألفاظ فإن المعنى الاجمالي يندر أن يفوته. وأن الذاهبين إلى أن يتخذ كل قطر عربي لهجته العامية هم القائلون بانحلال الوطن العربي وتشتيت شمل الناطقين بالعربية»[٢٤].

### الفرنسية:

وأما أقطار المغرب العربي «فكان جهد الاستعمار أن يسلخها عن قوميتها العربية وشخصيتها الاسلامية ومن ثم اتجهت الحملة الضارية إلى حرمان بلاد المغرب من لسان قوميتها وعزلها عن ماضيها الذي امتد ثلاثة عشر قرناً لم تعرف فيه غير العربية لساناً وثقافة والاسلام ديناً وحضارة.. وكانت جريمة العصر الكبرى محاولة الاستعمار أن يسرق لسان أمة أعرق منه في الوجود وأغنى في الميدان الحضاري.

«والأمة قد تمتحن باحتلال أرضها فتناضل من أجل الحرية حتى تستردها على المدى القصير أو الطويل وتمتحن باغتصاب خيراتها وأرزاق ابنائها فتحتمل الجوع والحرمان وتقتات أملها المرجو في الخلاص.. لكنها حين تمتحن بسرقة لسانها تضيع. تمسخ شخصيتها القومية وتبتر من ماضيها وتراثها وتاريخها ثم تظل محكوماً عليها بأن تبقى أبداً تحت الوصاية الفكرية والوجدانية للمستعمر حتى بعد أن يجلو عن أرضها»[٢٥].

لقد تعرضت تونس والمغرب والجزائر لمحنة استلاب اللسان ولكن المعركة لم تصل إلى ذروتها إلا في الجزائر. لقد بدا لبعضهم أن الجزائر فقدت شخصيتها العربية إذ أضاعت لسانها ولكن ما ان ظفرت باستقلالها عام ١٩٦٢ حتى واجهت أزمتها اللغوية من بين ما واجهت من مخلفات الاستعمار فخاضت معركة تحرير أخرى سمتها معركة تحرير اللسان أو معركة الأصالة.

وكان اشقاؤنا في الجزائر يقولون في بداية معركة تحرير اللسان إن الثورة المسلحة حررت التراب الجزائري بقي أن تخوض الجزائر معركتها لتحرير لسانها، وتحرير اللسان يعني تحرير الفكر والوجدان والضمير وبغير هذه الحرية يكون الاستقلال وهماً والنصر عقيماً[٢٦].

وقد حدد عام ١٩٧٠ عاماً تنتهي فيه معركة لتحرير اللسان فأصدرت الحكومة الجزائرية في نيسان ١٩٦٨ قراراً يقضي بإبعاد أي موظف، أو عامل في مؤسسات الدولة لا يعرف اللغة العربية[٢٧].

وهكذا دحرت محاولة الاستلاب هذه على أرض البطولات في الجزائر كما دحرت على أرض تونس والمغرب وبقيت العربية لسان اشقائنا في الجناح الغربي من وطننا العربي الكبير.

## (٢)

## السطو

وهذا تحد آخر تعرضت له العربية منذ فجر العصر الحديث وقد تمثل بالسطو على تراثها ونهب الخزائن التي انطوت على ذخائرها العقلية والأدبية.

فالذي سجله التاريخ لأمتنا العربية أن عقول ابنائها وقرائحهم قد أنتجت ملايين الكتب وأن هذه الكتب عمرت بها دور العلم وغصت بها خزائن المكتبات العامة منها والخاصة.

والذي وعاه التاريخ أيضاً أن أعاصير عدة قد هبت على هذه الكنوز، فأتلفت أكثرها وعصفت بجل ما فيها وما موجة هولاكو وحملات الغزو الصليبي إلا بعض هذه الأعاصير التي دمرت جانباً كبيراً من تراثنا العلمي والأدبي.

وحين غربت الشمس عن الوطن العربي وغشيته الظلمة ابان العصر التركي هان تراثنا على قومنا وهم في سباتهم الطويل «وجهلوا قدره» فلم يعودوا يرون فيه سوى ركام هين لا قيمة له[٢٨].

وهنا بدأ السطو على بقايا التراث التي سلمت من التدمير والضياع. وجهد الشرق والغرب في نهبها وحمل ذخائرها إلى ممالك أوربا وأقاليمها.

وكان سلاطين آل عثمان أول من سطا على التراث المبعثر في خزائن الكتب بالمساجد وحملوه إلى مركز الخلافة بتركيا مع ما حملوا من كنوز الأقطار الخاضعة لهم وثرواتها.

«ولم يكن حرص السلاطين على اجتلاب هذه الثورة العلمية والأدبية عن تقدير لقيمة المخطوطات أو الانتفاع بها. وإنما سلبوها إرضاء لشهوة التملك والاقتناء واستكمالاً لمظهرية السلطان»[٢٩].

وحين سقطت الدولة العثمانية «انتقلت كنوز تراثنا هناك على معابر الدردنيل والبسفور إلى الغرب المنتصر.

والذي كان قد بقي منه لدى الأقطار العربية تعرض في الليل الغاشي لمحنة التبديد عن هوان به على أهله وجهلهم بقدره»[٣٠].

تقول الدكتور عائشة عبدالرحمن: «كانت هذه الذخائر التي بقيت مودعة في المساجد والزوايا بضاعة رخيصة لا تساوي وزنها ورقاً عند خدام المساجد الموكول إليهم أمرها ورحم الله أجدادنا: وقفوا ما جمعوا من كنوز تراثنا الروحي والعلمي لخدمة العلم والدين وأودعوها بيوت الله وهم يحسبون أنها في دور العبادة بمأمن من الضياع. ولم يدروا أن

سوف يأتي علينا وعليهم حين من الدهر يؤتمن فيه خدام المساجد والزوايا على هذه الكنوز دون رقيب فيبيعونها بالكوم لباعة الترمس والفول كي يغلفوا بها بضاعتهم قبل أن تكثر الصحف والمجلات وتؤدي هذه المهمة وقد حدث من أساتذتنا أنه رأى بعينيه خادم مسجد المؤيد يملأ السلال بنفائس المخطوطات ويبيعها لمن يطلبها بأبخس الأثمان وربما قبل بعض القوت عوضاً من الثمن»[٣١].

ولم تكن حال المخطوطات في الخزائن الخاصة بأحسن من حالها بين أيدي خدام المساجد فقد آلت تلك الخزائن إلى خلف يجهل قيمتها ويضيق بها فأتلف منها ما أتلف وبيع منها إلى تجار الكتب وسماسرتها ما بيع.

والذي حدث في مصر حدث في الشام والعراق والحجاز واليمن وسائر أقطار وطننا الكبير.

لقد كان الغرب يومذاك مفتوح العينين يعرف من قيمة تراثنا ما جهلناه فجد في نهبه وسخر كل طاقاته للسطو عليه ونقله إلى شتى مدنه ومختلف ممالكه.

يقول الأستاذ محمد كرد علي في خطط الشام: «ومن المصايب التي أصيبت بها الشام أن بعض دول أوربا ومنها فرنسا وجرمانيا وبريطانيا وروسيا وهولندة أخذت تجمع منذ القرن السابع عشر كتباً من تراثنا تبتاعها من الشام بواسطة وكلائها وقناصلها والأساقفة والمبشرين من رجال الدين. وكان ولا سيما من اتشحوا بشعار الدين ومن كان يرجع اليهم أمر المدارس والجوامع بلغ بهم الجهل والزهد في الفضائل أن يفضلوا درهماً على أنفس كتاب فخانوا الأمانة واستحلوا بيع ما تحت أيديهم أو سرقة ما عند غيرهم والتصرف به كأنه ملكهم»[٣٢].

ويقول: «وحدثني الثقة أن أحد سماسرة الكتب في القرن الماضي كان في المدارس والجوامع فيبتاع منها ما طاب له من الكتب المخطوطة بأثمان زهيدة، وبقي هذا سنين يبتاع الأسفار المخطوطة من أطراف الشام ثم رحل بها إلى بلاده فأخذتها حكومته وكافأته عليها»[٣٣].

وهكذا «أبيحت ذخائر تراثنا للأجانب دون أن يجدوا من يصدهم عنها فذهبوا بها على مرأى منا ومسمع وكان كل نصيبنا من ثمن البضاعة قروشاً معدودات لحراس الكتب وخدام دور العبادة وفرصة للتندر بحق أولئك (الخواجات) المغفلين الذين تستهويهم مخطوطات قديمة صفراء لا قيمة لها في حسابنا[٣٤].

وحين استقر تراثنا بين أيدي الأجانب بدأت عندهم مرحلة جديدة خلاصتها أنهم عكفوا عليه «في شبه رهينة يفحصون نصوصه ويحققونها وينشرونها على أحدث منهج للتحقيق والضبط والنشر[٣٥].

ثم انتقلوا إلى المرحلة المهمة «التي من أجلها كان الجهد السخي المبذول فأقبلوا على درس هذا التراث وقد توزعوه فيما بينهم، فتفرغ نفر منهم لدرس تاريخنا السياسي وآخرون للمذاهب الدينية والفقه والشريعة والحديث وفريق ثالث اختص بدراسة اللغة والأدب. . وكأنما كانت تحركهم قوة منظمة لا تدع مجالاً لجانب من جوانب حياتنا إلا عينت له من يختص به ولا تسمح بفراغ في ميدان دراسة التراث دون أن تجد له من يملؤه»[٣٦].

وهكذا تفاوتت النظرة إلى قيمة ما حملوا من كنوز تراثنا وذخائر لغتنا العلمية والأدبية: فمن متجردين كانوا يبغون خدمة العلم ويريدون أن ينيروا لقومهم طريق التقدم وقد بلغ هؤلاء ما أرادوا فقامت نهضتهم الحديثة على أسس وطيدة من تراثنا وعلى هدى شعاع غامر من شمس المعرفة العربية، ومن مغرضين لم يفهموا من تراثنا إلا ما يكشف لهم عن عقليتنا ومزاجنا وأسرار ذاتنا ومواضع القوة والضعف فينا لتكون هذه المعرفة توطئة لما أرسلوا فيها بعد من موجات الاستعمار التي شرعت تتدفق على وطننا الكبير منذ القرن الثامن عشر.

والذي يعنينا الآن أن نعرف موقف العربية من هذا التحدي وأن نوضح سبيلها في مكافحته والتغلب عليه.

لقد بدأ «التفاتنا على تراثنا مع معركة اليقظة التي لاحت بوادرها في القرن الثامن عشر حيث أدرك روادها أن إرتباط اليقظة بجهد الغرب وحده يفقدها عنصر الأصالة الذي ترتهن به صحتها وسلامتها وقدروا عقم الحركة إن هي اقتصرت على مجلوب مستعار لا تربطه صلة بجذورنا الضاربة في أعماق الزمن.

«في الوقت الذي قرروا فيه جدوى اتصالنا بالحضارة الغربية الحديثة وضرورة إمداد حياتنا بثمار التقدم كان الاهتمام البالغ باستقراء ماضي تاريخنا لا قصداً إلى الرجوع إليه والوقوف عنده وإنما كان القصد إلى الانطلاق بالأمة من حيث انتهت مراحل سابقة أعطتها كل ميراثها وكل تجاربها»[٣٧].

ومن هنا كان الالتفات إلى التراث ضرورياً «لاكتشاف جوهر ذاتنا والبحث عن جذورنا»[٣٨] وإن الذين أدوا هذه المهمة لم يكونوا أميين يعيشون بغيابة الماضي وإنما «نهض بها عصريون مجددون ممن اتصلوا بالغرب أوثق اتصال ونهلوا من موارد ثقافته[٣٩].

وقد ظل الانتفاع بالتراث منذ بداية إحيائه في أوائل هذا العصر يقوم على أساس تدعيم نهضتنا بأصول منه لئلا تضيع شخصيتنا ونُبتّ عن أرضنا دون أن تنسينا العناية به أن ننتفع بأحسن ما في العلم الغربي والفكر العالمي.

وفي ضوء ذلك اتجه رواد النهضة منذ وقت مبكر إلى الافادة مما بقي من تراثنا بين أيدينا وإلى تعرف ما تناثر منه في خزائن الغرب.

وتابع المسيرة من خلف أولئك الرواد من علمائنا المعاصرين فمضوا يبحثون عن ذخائرنا في كل مكان، داخل الوطن وخارجه كما قامت هيئات علمية رسمية بنصيب من هذا العبء فصورت ما صورت ونشرت ما نشرت متبعة أحدث طرائق الصيانة وارصن خطوات النشر والتحقيق.

ولم تكن مواجهة هذه المحنة لتقف عند استعادة بعض ما نهب من تراثنا عن طريق النقل والاستنساخ والتصوير ثم نشر ما سمح به الجهد من هذه النفائس وإنما استشعر علماؤنا واجباً آخر هو تدقيق ما نشر المستشرقون من التراث بحثاً عما عسى أن يكون فيه من تحريف أسلم إليه ضعف بعض القوم بالعربية أو قلة حظهم من الحس اللغوي أو تلمساً لما قد يكون فيه من تحيز في التفسير أو تعصب في النظرة وقد نبه علماؤنا على كثير مما وقع لهم من ذلك في دراساتهم وأبحاثهم

ورسائلهم.

وهكذا بوعي أبناء العربية الصادق وبجهدهم السخي استطاعت لغتنا أن تواجه هذه الأزمة وما برحت تواجهها إذ أن جهادنا في سبيل جمع ما تبدد من تراثنا هنا وهناك في أرجاء العالم ما فتىء قائماً وما زلنا نحتاج في سبيل هذا الجمع إلى وقت أطول وصبر اجمل.

## (٣)

## الغزو

واجهت اللغة العربية منذ وقت مبكر من العصر الحديث تحدياً آخر غير محنتي الاستلاب والسطو ونعني به الغزو فقد إرتفعت أصوات هنا وهناك تصف العربية بالعجز عن أداء العلوم الحديثة وتنعتها بالقصور عن استيعاب ما استجد في هذا العصر من منجزات الحضارة ومعطيات المدنية.

وكان تعصب هؤلاء على العربية قد أنساهم ما كان لها من مجد علمي وما استوعبت من علم وفلسفة وحضارة في العصور الوسطى حتى استطاعت أن تكون لغة العلم ليس للعرب وحدهم بل لأقوام عدة «أظلهم الاسلام بظله فوجدوا فيها الأداة الصالحة للتعبير عن أفكارهم»(٤٠).

لقد أوحى المستعمر إلى العرب كما تقدم أن الحضارة الحديثة مادة ضخمة وأنهم لا يملكون اللغة العلمية التي تستطيع مواكبة هذه الحضارة والتعبير عن دقائقها وهي لذلك - أي العربية - عبء عليهم يعزق تقدمهم ويقعد بهم عن الارتقاء بدل أن تكون أداة طيعة بأيديهم تصلهم بركب العلم وتنهض بهم إلى مراقي التقدم.

وقد أعان المستعمر على إشاعة هذه الفرية ان العرب في أوائل هذا القرن كانوا يجهلون لغتهم وأن الدول التي تعاقبت على حكمهم قد عزلت هذه اللغة عن مجال العلم والتأليف والتدريس.

ومن هنا فقد اصطرعت تيارات عدة يعلو بعضها فيزعم أن العربية عاجزة قاصرة وأن من الخير للعرب أن يستقبلوا سيول العجمة وأن يفتحوا الباب على مصراعيه لكل لفظ دخيل.

ومن هذا الفريق من قال: «وأما الألفاظ الأعجمية فإن كانت مدلولاتها معروفة عند العرب رجعنا في ذلك إلى الألفاظ العربية التي تنص على تلك المدلولات وليس لنا حينئذٍ أن ندون أو نستعمل تلك الألفاظ الأعجمية لاستغنائنا عنها وإن كانت مدلولاتها حادثة لم تكن العرب تعرفها فيحتاج هجر الأسماء الأعجمية الموضوعة إلى وضع أسماء مجددة لها، فلا ينبغي أن نأبى تلك الألفاظ الأعجمية ونتكلف لوضع أسماء جديدة لها، بل إن علينا أن نستعملها على علاتها مطلقاً، فأسماء المخترعات الحديثة مثل التلغراف والتلفون والأوتوميبل ليس قبلها أسماء أخرى ننتحلها إلا من التعصب البارد بل يكون من قبيل اغتصاب ما ليس لنا(٤١) ثم قال: «إن الأسماء التي وضعناها للمخترعات الحادثة عوضاً عن أسمائها الأعجمية لم يشع قبولها بين العامة حتى الآن، فالأكثر يفهم قولنا الأوتوميبل والتلغراف والتلفون دون قولنا السيارة والبرق والهاتف»(٤٢).

ولا ريب أن هذا الرأي «ينطوي على أضرار كبيرة ومفاسد تفوق ما تنطوي عليه من منافع وفوائد وأنه لو قدر للعربية أن تقبل كل دخيل جد خلال القرون إلى يومنا لأغرقت ولصارت لغة مستحدثة غريبة مشوهة لا هي العربية الأصلية بصفاتها ولا هي الأجنبية الخالصة يتعلمها المرء فلا يدعي أنها العربية»(٤٣).

وقد استند أصحاب هذا الرأي إلى فكرة عجيبة، فحواها إن إغراق العربية بسيول العجمة «لا يضرها شيئاً ما دامت محافظة على نظام الجملة العربية»(٤٤) بمعنى «ان الإخلال بالنظام النحوي هو الخطر الوحيد»(٤٥).

قال عبدالقادر المغربي: «إن لي رأياً في المسألة ربما لم يوافقني عليه إلا القليل وهذا لا يمنعني من إبدائه ونشره وتأكيده. اللغات ليست بمادتها وكلماتها وإنما هي بأساليبها وتراكيبها»(٤٦).

وقال حسن ظاظا: «وليس الدخيل هو الخطر المحدق باللغة وإنما يكمن هذا الخطر في زعزعة النظام النحوي والصرفي لهذه اللغة وتشويهه وإحلال غيره محله»(٤٧).

لقد غلا هذا الفريق إذن في الدعوة إلى قبول اللفظ الأعجمي دون قيد أو شرط، ولو قدر لأبناء العربية أن يقبلوا هذا الرأي لكلفهم ذلك ثمناً باهظاً ولحملوا اللغة ما لا طاقة لأية لغة بشرية على حمله إذا كانت تريد أن تحتفظ بشخصيتها وتبقى على أصولها وجذورها.

فما يجد عند مختلف الأمم «من ألفاظ علمية أو فنية مما تطلبه الحضارة الانسانية في كل زمان ومكان أمر لا ينتهي عند حد ولا يقف أمامه سد إلا إذا سدت منافذ العقل وانتهت حياة العلم لذلك كان قبول اللغة الواحدة لجميع مصطلحات الأمم الأخرى على تباين السنتها واختلاف أحوالها غزواً غريباً قاضياً على تلك اللغة لا محالة»(٤٨).

وإذا كان هذا الفريق قد فرط في جنب اللغة العربية ودعا إلى أن تغزوها الألفاظ الأجنبية فإن هناك فريقاً ثانياً قد تطرق في رفض الأعجمي وأبى أن يسمح لشيء منه بدخول متن اللغة.

فأحمد الاسكندري يرى إن ما دخل اللغة من ألفاظ أعجمية بعد عصور الفصاحة «حكمة حكم العامي، ويعتبر إدخاله في الفصيح من باب اللحن وخرق القواعد لأنه لم يوجد إمام قط من أئمة اللغة زعم أن التعريب قياسي وإنما هو سماعي لقلة الوارد منه في الفصيح إلا لا يزيد على ألف كلمة في لغة تبلغ أربعة آلاف كلمة وأكثر»(٤٩).

ويرى لغوي آخر «أن بالإمكان الاستغناء عن الكلمات الاعجمية وذلك بترجمة المصطلح الأجنبي إلى العربية»(٥٠) فإن تعذر ذلك «أتينا بكلمة عربية وإصطلحنا عليها في ذلك المعنى ولو لأدنى ملابسة وإذا عجزنا عن هذا أيضاً اخترعنا كلمة مهملة من أحرف عربية ثلاثية أو رباعية أو خماسية أو سداسية موافقة للأوزان العربية ووضعناها لذلك المعنى. إن ذلك أفضل من إستعمال كلمة أجنبية مهما كانت قيمتها»(٥١).

وواضح أن حظر التعريب مثل إباحته فحظره حظراً مطلقاً تحجير للواسع وحرمان من حق سبقنا إليه العرب، إن في زمن الاحتجاج أو بعده في وقت نحن فيه أحوج منهم إليه وإلى كل سبيل سوي نجد فيه

العون على مواكبة المصطلح العلمي الحديث»[٥٢] كما أن إباحته إباحة مطلقة تتيح للغات الأعجمية أن تغزو العربية وتغرقها بسيول العجمة.

ولكن الخير فيما اجتمع عليه أعلام اللغة في عصرنا وهو أن يقبل اللفظ الأعجمي إذا مست الحاجة إليه وعدمت اللغة مقابلاً له أو عجزت عن إيجاد هذا المقابل بما لها من قدرة على الاشتقاق والتوليد أو النقل وأن قبول ما تحتاج إليه اللغة من ألفاظ الحضارة منوط بالمجامع التي أسست في مطلع هذا القرن ووكلت إليها مهمة خلق المصطلحات العلمية وإيجادها على نحو يواكب التطور الحضاري ويساير ما يجد من كشوف واختراعات لا نهاية لها.

قال منصور فهمي[٥٣]: «وظيفة المجمع أن يقول متى نعرب ومتى لا نعرب وهذا ليس بغريب بل له سوابق كثيرة فالمجامع الألمانية مثلاً قد نظرت في كلمات ذات أصل لاتيني أو يوناني فما رأت أن يكون له منها هذا الثوب أخذته كما هو. فوظيفة المجمع أن يقدر الضرورة بقدرها».

وقال طه حسين: «إن من خصائص المجامع اللغوية أن تكون بطيئة وأن تكون متمنعة أشد التمنع قبل أن تتخذ قراراً فالأناة خير دائماً والعجلة من الشيطان»[٥٤].

وهكذا استقرت صفوة من علماء الأمة على أن قبول الأعجمي من غير حاجة له أو اضطراراً إليه من شأنه أن يغرق اللغة بسيول العجمة ويطمس أصالتها. فكان هذا الذي استقرت عليه الأمة نصراً جديداً للعربية وخلاصاً من تحد خطير وأزمة قاتلة.

لقد كان أحمد فارس الشدياق، مصيباً حين أنحى باللائمة على علماء العربية الأوائل، لما أقدموا عليه من قبول ألفاظ أعجمية كان باللغة غناء عنها فقال: «إن العرب المستعربين بخسوا اللغة حقها، فإنهم عدلوا عنها إلى اللغات العجمية من دون سبب موجب فإن من يستعير ثوباً من آخر وهو مستغن عنه يحكم عليه بالزيغ والبطر فلو نشأ في القرن الأول من الاسلام جمعية أدبية كما نرى الآن في ممالك أوربا مما يعرف عندهم بلفظ أكاديمية لما دخلت ألفاظ العجم في لغتنا[٥٥] وقال: «إن الدخيل إنما يغضى عنه إذا لم يوجد في أصل اللغة ما يرادفه، أو لم يمكن صوغ مثله فأما مع وجود هذا الإمكان فالإغضاء عنه بخس لحق اللغة لا محالة»[٥٦].

وكان الدكتور علي عبدالواحد وافي قد ذهب إلى مثل هذا حين عزا دخول كثير من الألفاظ الأجنبية في متن لغتنا إلى أن أكثر العلماء الذين تولوا ترجمة العلوم اليونانية والهندية كانوا من المستعربين الذين لم تستحكم مرتهم في العربية فعجزوا عن ترجمة بعض الألفاظ الأعجمية مع وجود مرادف لها في العربية أما الفصحاء العرب فكانوا قد انقرضوا من الأمصار[٥٧].

## (٤)

## الضمور

ومما واجهته العربية في هذا العصر الدعوة إلى ضمورها وطرح ما زعم أنه يثقل معجمها من كلمات غريبة، وصيغ وتراكيب مهجورة وحظر ما يفضي إلى نموها من إطلاق القياس والأخذ بمبدأ الاشتقاق.

فما الذي عليه الباحثون أن العربية لغة ثرية، تمتاز بكثرة المفردات واتساع طرائق التعبير. ولا توصف اللغة بالثراء إلا إذا كانت لغة راقية أصابت حظاً كبيراً من التطور والنضج. بمعنى أن اللغات بوجه عام يتسع ثراؤها وتتنوع أساليبها إذا أتيحت لها ظروف تبعثها على النمو وتوفر لها فرص الثراء.

وظاهرة ثراء اللغة مقرونة بظاهرة نضج المجتمع الذي يتكلمها فكلما رقي المجتمع في سلم الحضارة وتنوعت مطالب حياته اتسعت لغته وثري معجمها لتلبي كل المطالب وتعبر عنها أدق تعبير.

فكل لفظ تقابله فكرة معينة وهذا يعني أن عدد ألفاظ لغة ما يساوي ما تشتمل عليه عقول أبنائها من أفكار ومعان. فإذا كانت الجماعة اللغوية ثرية الفكر اقتضى أن يكون معجمها ثرياً ولزم أن تكون مفردات لغتها بقدر ما تختزن عقول ابنائها من معان وأفكار وبقدر ما يحيطهم من وسائل الحياة ومتطلبات العيش.

غير أن ظاهرة الثراء هذه قد جرت على العربية في هذا العصر تهمة غريبة فقد وصفها عدد من المستشرقين بالتضخم ودعوا إلى نبذ كثير من مادتها ليضمر معجمها ويتخلص مما ينوء به من صيغ ومفردات لا نفع فيها لأهل هذا العصر، ولا رجع منها للأجيال القادمة. ومن العجيب أن تصادف هذه الدعوة هوى في نفوس بعض الباحثين العرب فأيدوها، ومضوا يشيعونها في بحوثهم وكتبهم.

والدعوة إلى ضمور العربية وتقليل متنها اتخذت مظاهر شتى فمن هذه المظاهر (الدعوة إلى إلغاء المترادفات) وقد اقترنت هذه الدعوة بشيوع القول بظاهرة الترادف في العربية. ومن مظاهرها (الدعوة إلى إلغاء الممات من الكلمات) وتخليص المعجم العربي من المهجور من الألفاظ. وقد غلا بعضهم ففضل اللفظ الدخيل على اللفظ الغريب أو الكلمة المهجورة[٥٨] ومن مظاهرها (الدعوة إلى حظر الأخذ بمبدأ الاشتقاق) ورفض المولد من الصيغ والمفردات بحجة عدم نقلها عن العرب.

إن هذه الدعوات الثلاث من شأنها أن تفقر اللغة وتجردها من آصل خصيصة من خصائصها وهي الثراء وسعة المتن فيترتب على ذلك ضيق مجال التعبير وعدم انفساح ميدان القول كما يترتب عليه انعدام ظاهرة الدقة في كلام العرب المعاصرين.

ومن هنا فقد تصدى لهذه الدعوات رجال أحبوا العربية ونافحوا عنها وفندوا ما وجه إليها من طعون، وكشفوا ما أرسل حولها من شبهات.

فأما (الدعوة إلى إلغاء المترادف) فقد فندت بأن أكثر ما يحمل على الترادف ليس منه، وإنما هو من قبيل الفروق المعنوية بين المفردات وهو لذلك ليس عيباً تتوارى اللغة منه، بل ميزة تفخر بها وتدلل على أن ما فيها من كلمات مساوٍ لما جال في عقول أبنائها من معان دقيقة وخواطر خفية وإذا كان أكثر العرب المعاصرين فقدوا الحس اللغوي وعدموا السليقة الصحيحة التي تهدي إلى اللفظ الدقيق والكلمة المعبرة عن المعنى المراد فإن ذلك ليس عيب اللغة وإنما هو عيب أهلها الذين ظنوا الألفاظ المتقاربة مترادفة.

ويبدو أن الجهل بما بين الكلمات المتقاربة من فروق معنوية ظاهرة برزت منذ وقت مبكر في تاريخ اللغة العربية. وآية ذلك أن الجاحظ أشار إليها فوصف أبناء عصره بعدم الدقة في استعمال المفردات. فقال أنهم لا يفرقون بين (الجوع) و(السغب) و(الغيث) و(المطر) مع أن القرآن الكريم لم يستعمل الجوع إلا في حالة الفقر المدقع الذي يعجز فيه الجائع عن وجود ما يشبعه ولم يذكر المطر إلا في حالة العقاب.

قال الجاحظ: «والناس لا يذكرون السغب ويذكرون الجوع في حال القدرة والسلامة. وكذلك المطر لأنك لا تجد القرآن يلفظ به إلا في موضع الانتقام والعامة وأكثر الخاصة لا يفصلون بين ذكر المطر وذكر الغيث»[٥٨].

وحين عدم بعض الأدباء القدامى التفريق بين معاني المفردات المتقاربة وصاروا يضعون لفظاً مكان لفظ ظناً منهم أنها مترادفان ظهرت مصنفات تسمىٰ كتب الفروق اللغوية وقد اشتملت على بيان دقيق لما بين المفردات من فروق معنوية خفيت على بعض الناس فاحتاجوا إلى من يدلهم عليها ويرد إلى كتابتهم ما فقدت من دقة.

ومن هنا فإن العرب المعاصرين يحتاجون إلى أن يفيدوا من ظاهرة الفروق اللغوية بين المفردات المتقاربة المعاني فيحققوا لكلامهم صفة الدقة. وأما القول بترادف هذه المفردات فهو قول مردود رفضه أكثر اللغويين القدامى ورده غير واحد من اللغويين والنقاد المعاصرين مثل علي الجارم ومحمد المبارك ومحمد مندور وشوقي ضيف. وكان محمد المبارك قد دعا إلى «بعث اللفظ الدقيق في لغتنا وإحياء الفروق بين الألفاظ لتكون لدينا لغة تصلح أن تكون أداة نهضتنا العلمية والأدبية ووسيلة لتكوين التفكير الدقيق السلم»[٥٩].

وهكذا ذهبت الدعوة إلى إلغاء أحد المترادفين اكتفاء بالآخر واحتفظت العربية بهذه الثروة من الألفاظ المتقاربة المعاني لنستعين بها على تحقيق الدقة لما ننشىء أو نكتب وصار الأدباء مطالبين بالتفريق بين الحمد والشكر والعلم والمعرفة والبخل والشح والنعت والصفة وأقعد وأجلس والتراب والثري والثمن والقيمة والخطأ والغلط وغير ذلك مما يحمل على الترادف وليس منه.

وأما الدعوة إلى تجريد المعجم العربي مما سمي با (الألفاظ الغريبة) فإنها ترمي كذلك إلى سلب العربية بعض ثروتها لتغدو ضامرة فقيرة لا تجد في متنها غير ما أسموه (المستعمل) أو (الحي) على ألسنة الناس وأقلامهم.

إن اشتمال المعجم العربي منذ نشأته حتى الآن على المستعمل وغير المستعمل أو الأنيس والغريب يعد ميزة له خالف بها غيره من معجمات اللغات الأخرى التي جرت على الاحتفاظ بالمستعمل حسب.

ولعل سائلاً يسأل: ما سبب احتفاظ مدوني المعجمات على اختلاف عصورهم بالألفاظ المهجورة؟ والجواب عن ذلك أنهم كانوا يرهصون بصنيعهم هذا إلى إمكان إحياء تلك الألفاظ إذا مست إليها حاجة أو دعا إلى بعثها داع.

وقد تحقق إرهاص علمائنا هذا إذ أحيت مجامعنا اللغوية كثيراً من الألفاظ المهجورة وأطلقتها على المعاني العصرية أو المستحدثات الحضارية وما لفظ (السيارة) و(القطار) ببعيدين من الأذهان.

في ضوء هذه الحقيقة تصدى بعض اللغويين المعاصرين إلى دعوة طرح الألفاظ الغريبة ففندوها وذهبوا إلى وجوب المحافظة عليها لأنها بمنزلة الرصيد لأهل اللغة يلجأون إليه إذا حزبهم معنى أو افتقروا إلى لفظ يعبرون به عن معنى حادث.

ومن هؤلاء اللغويين الذين دافعوا عن الغريب ودعوا إلى إستبقائه للعودة إليه عند الحاجة الدكتور إبراهيم السامرائي الذي حض على الافادة من المادة الغريبة فقال: «فإن عدنا إليها مفيدين منها في باب المصطلح الجديد أعدنا إليه حياة جديدة. ألا نعتبر لما يصنع الغربيون في أخذ المصطلح من الكلمة الاغريقية أو اللاتينية المهجورة»[٦٠].

ولم تكن الدعوة إلى استبقاء الغريب نابعة من إمكان إحيائه والافادة من بعضه في التعبير عن مستحدثات العلم ومبتكرات الحضارة وإنما صدر بعض أصحابها عن نظر آخر هو أن اللغط الغريب وثيقة تاريخية يفيد منها مؤرخ اللغة والباحث في أطوارها المختلفة والناظر في حياة أهلها وما طرأ عليها من تغير خلال العصور.

وصدر بعضهم الآخر عن نظر ثالث هو أن الغرابة ليست وصفاً ذاتياً للفظ ولا عرضاً لازماً له وإنما هي من اللواحق المتعلقة بالاستعمال وأن «على الناثرين والناظمين أن يجولوا في ساحة العربية وأن يستعملوا ما شاؤوا من ألفاظ قريبة أو بعيدة مأنوسة أو غريبة فإنهم سيحيون ألفاظاً ويخرجونها من بطون الأوراق إلى رؤوس الأقلام».

لقد قصد هذا الفريق من الأدباء واللغويين إلى إحياء الغريب باستعماله وصقله لأنهم أحسوا أن هجر كل كلمة بدعوى غرابتها سيفضي بالعربية إلى الضمور والهزال.

وكان زكي مبارك من هؤلاء إذ قال: «اجتهد الكتاب أخيراً في تنقية الكتابة من غريب اللغة وهي سيئة عدوها حسنة لأن النزول إلى الكلمات المألوفة سيصل بنا قريباً إلى وضع اللغة في نطاق ضيق وفقاً لأفهام كثير من الناس. ومن المعروف أن غرابة الكلمات ترجع إلى قلة تداولها وانتشارها في المؤلفات والأحاديث فمتى هجرت المفردة لوجود ما هو أقرب منها إلى أذهان القارئين والسامعين فإنها تصير بعد حين غريبة لا يعرفها إلا القليل ثم تصبح القواميس أشبه شيء بالمتاحف الأثرية لا يرجع إليها غير عشاق العاديات من علماء اللغات ولعل أحسن وسيلة لتقريب الجماهير من الكلمات الغريبة هي ألا ينفر منها الكاتب حين تعرض بل يجمّل بها كلامه ثم يضع لها تفسيراً في هامش الصفحة ليقف القارىء على مدلولها، فإذا جرى هذا باطراد في صحيفة يومية أو أسبوعية فإن قراءها يألفون كثيراً من الكلمات الغريبة في زمن قليل»[٦١].

لقد أدرك بعض الأدباء واللغويين إذن أن الدعوة إلى طرح الغريب من متن اللغة أو التخفف من كثير من مفردات اللغة في المعاجم[٦٢] إنما يعني تجريد العربية من بعض ثروتها ومن شواهد تاريخها ليؤول إتساعها إلى ضيق وغناها إلى فقر وامتلاؤها إلى هزال وضمور ولتطوى صفحات من تاريخ أهلها فلا يجد الباحث فيه كلمة تنبئه به أو ترشده

إليه ولذا تصدى عدد من الأدباء واللغويين ـ على ما أسلفنا ـ لنقض هذه الدعوة والرد على القائلين بها. وكان القرار الحكيم الذي أصدره المجمع اللغوي في القاهرة متوجاً لهذا التصدي. لقد أقر المجمع المذكور بفصاحة ذلك الجانب اللغوي الواسع الموسوم بـ(الغريب) جاء في القرار: «من الواجب أن يكون من المعاجم ما يتضمن كل كلمات اللغة. أما وصف بعض الألفاظ بأنها حوشية فذلك اعتبار بلاغي لا لغوي ولا يستبعد اللفظ من المعاجم بأنه حوشي»[٦٣].

وأما الدعوة إلى حظر الاشتقاق فهو ثالث الدعوات التي ينجم عنها إفقار العربية وتضييق مادتها بحيث تصعب عليها مجاراة التطور والوفاء بحاجات الحياة المتجددة.

ولكن الذين تبنوا هذه الدعوة لم يكونوا ذوي نيات سيئة كبعض الذين تبنوا الدعوتين الاخريين وإنما كانت تدفعهم إليها غيرة على اللغة ورغبة مخلصة في أن تبقى نقية الجوهر ناصعة المادة لا تفسدها ـ كما يزعمون ـ مولدات العصر الحديث.

ولو أن أبناء العربية استجابوا لهذه الدعوة لما استطاعت العربية أن تساير أغراض العصر ولعجزت عن التعبير عن كثير من المعاني التي جدت.

ولذا تصدى لهذه الدعوة بعض اللغويين الذين أدركوا أن الاشتقاق «عماد حياة اللغة، وأقوم مقوم من مقوماتها أو بعبارة أخرى هو حياتها وعليه يتوقف ارتقاؤها أو انحطاطها تقدمها أو تأخرها»[٦٤] وأدركوا أن «أرقى اللغات وأكثرها حياة هي ما كان الاشتقاق فيها أتم منه في غيرها»[٦٥].

ومعنى ذلك أن هؤلاء اللغويين القائلين بضرورة الاشتقاق قد ربطوه بحياة اللغة «فإن كان قوياً نشيطاً كثرت مواليد اللغة وعاشت وإلا قلت وماتت»[٦٦].

ولئلا يكون الاشتقاق فوضى لا ضابط له فيكون شره أكثر من خيره اعتدل بعض اللغويين في الأخذ به وقيدوه بالحاجة إليه ووكلوا إلى المجامع قبوله أو رفضه[٦٧].

يتضح من ذلك أن الدعوة إلى ضمور اللغة على اختلاف مظاهرها تعد إحدى العقبات التي اعترضت حياة العربية في هذا العصر ولكنها تخطتها فاحتفظت بثروتها وزادت عليها ما ألجأتها إليه الحاجة.

## (٥)

## التصعيب

وهذا تحد آخر واجهته العربية في هذا العصر وكابده أبناؤها الذين يرومون تعلمها وينشدون إتقانها فلا يزدادون إلا جهلاً بها وصدوداً عنها.

فقد يمضي العربي المعاصر في الطريق التعليمي إلى نهايته ويتخرج بالجامعة وهو لا يستطيع أن يكتب بضعة أسطر بلغة قومه بله أن يتحدث بها حديثاً خالياً من الخطأ.

«وتسمع أساتذة كباراً يحاضرون بالعربية أو يلقون أحاديث في أندية ثقافية وتقرأ لهم ما يكتبون من بحوث ومقالات فندرك ما يعانون من إحساس باهظ بعقدة اللغة التي ترهقهم بالشعور بأنهم لا يملكون أداة التعبير السليم الطلق عن أفكارهم وآرائهم»[٦٨].

وتشتد الأزمة وتتفاقم المشكلة حين نجد أن بعض أساتذة العربية في الجامعات ينطقونها برطانه ينبو عنها حسّ العربية ويتكلمونها مفسدة محرفة «ومن ثم يضنيهم الشعور بأنهم في غير أماكنهم ولا يزايلهم الخوف من انكشاف ضعفهم أمام الأصلاء من الزملاء والطلاب»[٦٩].

وتدفع هؤلاء غريزة الدفاع عن وجودهم ومناصبهم فيسعون إلى تعويض نقصهم فيغرقون اللغة «بأساليب أعجمية معربة ومذاهب أجنبية مستعارة»[٧٠] يملأون بها كتبهم وأبحاثهم ويشغلون بها طلابهم وقراءهم عما لا يجوز أن يستغنوا عنه من مصادر التراث وأمّات كتبه.

فالمحنة إذن معقدة وهي تضرى وتشتد كلما تقدم هذا العصر وتراخت أعوامه وحين أراد أبناء العربية أن يعالجوا هذه الأزمة ويلتمسوا لها طباً انقسموا على فئات ثلاث.

ففئة ألقت بالتبعة فيما نعاني من أزمة لغوية «على ظاهرة الازدواج اللغوي: نكتب ونقرأ ونعلم بلغة ونتعامل في حياتنا بلغة أخرى... ولكن الرؤية النافذة لا تلبث أن تلمح أن الأزمة لا يمكن أن ترجع إلى وجود لغة للتخاطب والتعامل اليومي في البيت والسوق وأخرى للتعليم والثقافة والأدب. إذ لو كان هذا الازدواج هو عقدة الأزمة لما كان هناك وجه للشكوى من فساد العربية على ألسنة المتعلمين وأقلامهم وقد تعلموا من دروس العربية ما يكفي لتقويم السنتهم وأقلامهم وكل اللغات تعرف هذا الوضع الثنائي تختلف فيه لغة البيت والسوق عن لغة المدرسة والجامعة والفكر والأدب. لكن التلميذ هناك ما يكاد يقطع مراحل تعليمه العام حتى يعرف قواعد لغته ويقرأ بها ويكتب دون أن يحول سماعه العامية في مجالها بينه وبين التمكن من لغة الثقافة والفكر والاقتدار عليها. وفقهاء العربية منا يتعاملون في حياتهم اليومية باللغة العامية دون أن تجور على أصالتهم في الفصحى أو تحجب عنهم أسرارها في النطق والتعبير أو تهبط بمستواهم في الأداء والبيان»[٧١].

بل لقد عرفت العربية في عصورها القديمة ظاهرة الثنائية هذه ـ كما تقدم ـ فكانت لغة عالية مشتركة ينظم بها الشعراء قصائدهم ويلقي بها الخطباء خطبهم، ولغات محلية يتعاملون بها في نطاق قبائلهم غير أن هذه الثنائية لم تؤثر في اللغة ولم يشك أحد من فساد لسانه بسببها.

وفئة ألقت التبعة على العربية ووصفتها بالصعوبة فانقسمت على فريقين:

فريق مخلص ذهب يلتمس التيسير ويبحث عما يقرب البعيد ويمهد الوعر ويسهل العصي من غير أن يمس جوهر اللغة أو يعبث بنظامها الأصيل وحقائقها الموروثة.

وفريق حاقد استغل هذه الأزمة واستفاد مما توصف به العربية من بعد على طالبها، وإعنات لدارسها، فبرز متستراً بالتيسير ومتخفياً برداء تذليل المشكلة فأبدى آراء غريبة من شأنها أن تفسد العربية وتنالها بالتغيير والتحريف.

وفئة ثالثة لم تر أن تيسير النحو يحل الأزمة مخلصاً كان أو مدخولاً بل

وجدت أن النحو ليس سبب الأزمة، ولا عاملها الأساسي وإنما هو عامل من عوامل وسبب من أسباب.

لقد نظرت هذه الفئة فوجدت أن العربية جميعها: أصواتها وصرفها ونحوها ومعجمها ليست سبب ما نعاني من أزمة لغوية في هذا العصر وإنما تكمن الأزمة في مفهوم تعليم اللغة وفي الأسس التي ينهض عليها هذا التعليم.

والمفهوم الصحيح لتعليم أي لغة هو ما اصطلح عليه بالمفهوم الوظيفي ونعني به ربط تعليمها بوظائفها الأساسية وهي فهمها حين نسمعها وفهمها حين نقرأها والتعبير بها شفهياً والتعبير بها كتابياً ومعنى ذلك أن أي نشاط لغوي لا يخدم هذه الوظائف ولا يعين على اكتساب مهاراتها هو نشاط زائد يعوق تعلم اللغة ويصد عنه.

إن غياب هذا المفهوم في مناهجنا وعدم وضوحه في أذهان معلمينا جعلنا نعلم اللغة قوالب جامدة وأوضاعاً وضوابط لا يفقه لها الطالب معنى ولا يرى لدرسها فائدة كما جعلنا نعلم اللغة لذاتها فنسوق من قواعدها ومفرداتها وأوضاعها ما يحتاج إليه المتعلم وما لا يحتاج إليه.

وهذا يعني أننا صعبنا العربية، وأظهرناها جافة عزيزة المنال لا يكاد يتبين دارسها أي صلة لها بالحياة، بل يتجرعها تجرعاً عقيماً ويكره على تعلمها إكراهاً.

فبدلاً من أن نعلم العربية لسان أمة ولغة حياة صرنا نعلمها قواعد صنعة وقوالب جامدة لا تجدي على الدارس «شيئاً ذا بال في ذوق اللغة ولمح أسرارها»[٧٢].

إن أي جهد لا يتوخى إصلاح مفهوم تعليم اللغة في مدارسنا ولا يأخذ بما أسميناه بـ (المفهوم الوظيفي) لن يزيدنا إلّا بعداً عن لغتنا ولن يذلل ما نعاني من مصاعب في تعلمها.

لقد سرنا سنين متطاولة في تعليم لغتنا على هذا النهج التقليدي، فلم نفلح في تمكين أبنائنا منها ثم أعملنا في النحو التعليمي يد التيسير حيناً ويد التشذيب والاختصار حيناً آخر فلم تحل عقدة أزمتنا اللغوية. ومعنى هذا اننا لن نعلم أبناءنا لغتهم ما لم نكف عن تعليمها قواعد صنعة وإجراءات تلقينية وقوالب صماء وما لم نصلها بوظائفها الطبيعية المشار إليها آنفاً.

إن معركتنا مع التصعيب ما زالت قائمة وما برحت تنتظر جهود مؤسساتنا اللغوية وعلى رأسها المجامع العلمية في الوطن العربي.

## (٦)

## التحريف

وهذا تحد آخر واجهته العربية في هذا العصر كما واجهته في كل حقبة على امتداد تاريخها الطويل ولكنها قيض لها في كل زمن رجال أوفياء يحبونها ويغارون عليها فكانوا يقفون بوجه التحريف، يمنعون انتشاره، ويحولون دون أن يفشو وباؤه فيقضي على حقائق اللغة الثابتة ويمسخ جوهرها الأصيل في الصوت والبنية والدلالة والتركيب.

حدث التحريف في كل عصر ولكن حظوظ العصور منه كانت تختلف فهو يقل ويكثر تبعا لحال المتكلمين بالعربية ومدى قربهم أو بعدهم عن سننها الثابت ونظامها الموروث.

ولكن التحريف لم يكن ليترك وإنما كانت هناك رقابة صارمة في كل عصر «تنظر بعين نافذة إلى ملايين البشر في مجتمع مترامي الأطراف واسع الأرض فتسجل في إحصاءات متعاقبة مقادير اللحن ونماذج الأخطاء الدائرة على الألسن»[٧٣].

فكانت حصيلة هذه الرقابة في كل عصر «عشرات من المصنفات اللغوية العاملة على تنقية العربية من كل شائبة أو تحريف»[٧٤].

وحين أطل العصر الحديث بدت العربية مجهدة خائرة لطول ما تعرضت له من صراع مع اللغات الغازية وكثرة ما ألم بالمتكلمين بها من جهل وخيم عليهم من ظلام حتى أن «من كان يعرف الكتابة منهم كان يكتب العامية بالأحرف العربية»[٧٥].

وقد وصف جرجي زيدان لغة العلماء في مصر في القرن الثامن عشر بأنها تكاد تكون عامية فقال: «فلم ينقض القرن الثامن عشر حتى صارت لغة الكتابة أشبه شيء بلغة العامة لركاكة عباراتها مع ما فيها من الألفاظ الأعجمية والعامية»[٧٦].

ولكن العربية ما فتئت أن تخطت حالة التردي هذه فبزغ فيها في أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين عدد من الكتّاب البارعين والشعراء البلغاء الذين وصلوا أسبابهم بالتراث وأكبّوا على قراءته والعبِّ منه فارتقت سلائقهم وبرئت أساليبهم من الركاكة وعظم حظها من المتانة والصفاء.

غير أن ارتقاء العربية عما كانت عليه قبل عصر النهضة الحديثة لم يكن ينقذها «من خطر اللحن والعجمة المهددة لكيانها الداعي إلى مقاومته بالتنقية الجديدة المكملة لتلك الخطوات الخالدة التي مشاها الأولون»[٧٧].

ومن هنا فقد نهض بمهمة تنقية اللغة من التحريف في الحقبة المشار إليها من العصر الحديث لغويون كبار في العراق والشام ومصر وغيرها من أقطار الوطن العربي فكانوا يمثلون التيار الذي يريد أن ينهض بالعربية نحو الإحياء والسمو ويقاوم ذلك التيار الذي يريد أن يجرها إلى التحريف والانحدار والخمود.

ومن هؤلاء اللغويين مصطفى جواد والكرملي والأثري وكمال إبراهيم واليازجي وأسعد داغر والغلاييني وابراهيم المنذر والزعبلاوي وغيرهم.

لقد اجتهد هؤلاء اللغويون في أن ينفوا عن العربية ما لحقها من تحريف على ألسنة المتكلمين بها وأقلامهم ويومئوا إلى مواطن الداء ومكامن الخطر وكيما يتولى المعنيون بهذه اللغة جميعاً تحقيق الوسائل العلمية المفضية إلى أن تسود الفصحى سيادة تامة في المحيط الأدبي والعلمي وتجري بها ألسنة الأدباء والمثقفين.

ثم أدرك العلماء أن التصدي للتحريف مهمة صعبة لا يستطيع الأفراد أن ينهضوا بها مهما بذلوا من جهد وتكلفوا من عناء فتنادوا في كل محفل إلى إنشاء مجمع لغوي يأخذ على عاتقه الدفاع عن العربية وحمايتها

من كل خطر ويعمل على تحقيق شخصيتها الخالدة في كونها لغة العلم ولغة الحياة.

ومن هنا نشأت المجامع اللغوية في الوطن العربي وكان من أقدمها المجمع المصري والمجمع العلمي العربي في دمشق والمجمع العلمي العراقي ثم المجمع الأردني الذي ظهر عام ١٩٧٨.

وإذا كانت حركة مقاومة التحريف قد نشطت منذ بداية العصر الحديث حتى نهاية النصف الأول من هذا القرن فإنها فترت في النصف الثاني منه فأما على صعيد الجهود الفردية فإن عدد الذين تصدوا لهذه المهمة من اللغويين ليس بكثير إذا قيس بعدد من تصدوا لها منهم في الحقبة الأولى وأما على صعيد المجامع فإن جهدها لا يزال جهد المقل الذي لا ينسجم وحالة التردي التي بدأت تظهر في أساليب الأدباء والعلماء والمثقفين.

إن العربية تخوض الآن معركة عنيفة مع التحريف الذي عاد إلى الاستشراء في النصف الثاني من هذا القرن ولا سيما في الثلث الأخير منه وما كان التحريف ليضرى ويشتد إلا لفتور حركة التنقية وإغفاء عيون الرقباء.

إن معركة العربية مع التحريف تستدعي إذن تضافر جهود اللغويين وتظاهر العلماء العاملين في المجامع ليعيدوا إلى العربية أصالتها وينفوا عنها أعراض العجمة وإكدار الخطأ ويشعروا حملة الأقلام بأن للعربية حماتها وأن لحقائقها سياجاً منيعاً حرسته جهود الأسلاف وما برحت تحريه جهود الأبناء.

## الخاتمة

تلك هي التحديات التي واجهتها العربية في العصر الحديث وذلك هو كفاحها من أجل أن تبقى - كما كانت - لغة العلم والحياة.

وان تصدي العربية لهذه التحديات ليكشف عن أصالتها ونقاء جوهرها ومبلغ تعلق أبنائها بها وحبهم إياها لأنها عنوان شخصيتهم وسجل تراثهم وأقوى ما يصل بعضهم ببعض من روابط الحياة، بل هي العنصر المتحقق من وحدتهم المنشودة.

## الهوامش

(١) اللغة العربية بين حماتها وخصومها (أنور الجندي): ٤٣.
(٢) نفسه.
(٣) من حاضر اللغة العربية (سعيد الأفغاني): ١٥.
(٤) نفسه.
(٥) اللغة العربية بين حماتها وخصومها: ٤٤.
(٦) حركة التعريب في العراق (د. أحمد مطلوب): ٦٤.
(٧) نفسه.
(٨) نفسه.
(٩) نفسه: ٦٥.
(١٠) من حاضر اللغة العربية: ٢٤.
(١١) نفسه: ٢٥.
(١٢) نفسه.
(١٣) لغتنا والحياة (د. عائشة عبدالرحمن): ٩٥.
(١٤) نفسه: ٩٧.
(١٥) نفسه: ٩٩.
(١٦) نفسه، بتصرف قليل ١٠٢.
(١٧) نفسه. (١٨) نفسه. (١٩) نفسه.
(٢٠) نفسه: ١٠٣.
(٢١) نفسه: ١٠٤.
(٢٢) اللغة العربية بين حماتها وخصومها: ٥٩.
(٢٤) نفسه: ٦٧ بتصرف قليل.
(٢٥) لغتنا والحياة: ١٦٣.
(٢٦) نفسه: ١٧٩.
(٢٧) نفسه: ١٨١.
(٢٨) تراثنا بين ماضي وحاضر (د. عائشة عبدالرحمن) ٣٨.
(٢٩) نفسه: ٣٩.
(٣٠) تراثنا بين ماضي وحاضر: ٣٩.
(٣١) نفسه.
(٣٢) نفسه: ٤٠ وينظر مصدره.
(٣٣) نفسه: ٤٠، ٤١، وينظر مصدره.
(٣٤) نفسه: ٩١.
(٣٥) نفسه: ٤٩.
(٣٦) نفسه.
(٣٧) نفسه: ٦١. (٣٨) نفسه. (٣٩) نفسه.
(٤٠) ملامح من تاريخ اللغة العربية (د. أحمد نصيف الجنابي): ٢٦١.
(٤١) حركة التصحيح اللغوي في العصر الحديث (د. محمد ضاري): ٢٨٢ وينظر مصدره.
(٤٢) نفسه. (٤٣) نفسه: ٢٨٣. (٤٤) نفسه. (٤٥) نفسه.
(٤٦) نفسه: وينظر مصدره.
(٤٧) كلام العرب: ٨٩.
(٤٨) حركة التصحيح اللغوي في العصر الحديث: ٢٨٣.
(٤٩) نفسه: ٢٧٩ وينظر مصدره.
(٥٠) نفسه: ٢٨٠.
(٥١) نفسه: وينظر مصدره. (٥٢) نفسه: ٢٨١.
(٥٣) نفسه: ٢٨٤، ٢٨٥ وينظر مصدره.
(٥٤) لغتنا الجميلة (فاروق شوشة): ١٣٧.
(٥٥) حركة التصحيح اللغوي في العصر الحديث: ٢٩١ وينظر مصدره.
(٥٦) نفسه: وينظر مصدره.
(٥٧) فقه اللغة (د. علي عبدالواحد وافي): ١٩٦.
(٥٨) البيان والتبيين: ١/٢٠ تحـ. عبدالسلام هارون، ط ٢.
(٥٩) خصائص العربية (محمد المبارك): ٦١، ٦٢.
(٦٠) تاريخ العربية: ١٠٩.
(٦١) البدائع: ٤٠، ط ١.
(٦٢) حركة التصحيح اللغوي في العصر الحديث: ١٩٨ وينظر مصدره.
(٦٣) نفسه: ١٩٨ وينظر مصدره.
(٦٤) فلسفة اللغة العربية وتطورها (جبر ضومط): ١١٨.
(٦٥) نفسه.
(٦٦) نفسه: ١١٨.
(٦٧) حركة التصحيح اللغوي في العصر الحديث: ٢٧٤.
(٦٨) لغتنا والحياة: ١٩١، ١٩٢.
(٦٩) نفسه.
(٧٠) نفسه.
(٧١) نفسه: ١٩٣.
(٧٢) نفسه: ١٩٦.
(٧٣) حركة التصحيح اللغوي في العصر الحديث: ١٥.
(٧٤) نفسه.
(٧٥) نفسه: ٢٤ وينظر مصدره.
(٧٦) نفسه: ٢٥. (٧٧) نفسه.

# استجابة اللغة العربية لتحولات العصر

د. عفيف دمشقية ـ لبنان ـ

**تمهيد**

لا بد قبل الدخول في صلب الموضوع من الاشارة إلى أن اللغة ـ أية لغة ـ هي «فكر الأمة» لأن فيها «ما ورائية» خفية تحدّد فكر الناطقين والقارئين والكاتبين بها، وتوجّهه وترسم له قدره. ولا غرو، فهي ليست مجرّد نظام لساني مهمته تجسيد الأفكار والآراء، بل هي نظام لصقل تلك الأفكار والآراء، ومنهج لارشاد نشاط الفرد الذهني، وتحليل انطباعاته، وتوليف ما في أعماق ذاته[١]. وتبدو أهمية اللغة وخطورتها أكثر ما تبدوان في الأمور التالية:

- أنها نظام متكامل تستخدمه جماعة معينة من البشر للتفاهم والتواصل.

- إنها مجموعة من «الرموز» يتّحد فيها المدرك العقلي بالصورة الصوتية فيؤلفان وحدة تامة.

- إنها إرث جماعي، أو بالحري، ملك خاص لكل فرد من أفراد الجماعة، وملك مشترك بين جميع الأفراد في الوقت عينه[٢].

ولما كان النتاج المكتوب أكثر المجالات تعبيراً عن فكر أمة من الأمم فقد قصرنا بحثنا هذا على العربية النموذجية (الفصحى) بوصفها شكل التعبير الذي يعنينا في هذا المقام، وتحديداً على «العربية المعاصرة» التي بدأت تتكوّن في أوائل القرن الماضي وما زالت تنمو وتترعرع حتى يومنا هذا.

ولعل أول ما ينبغي أن نبادر إليه هو القول بأن ما قد ظنّه ـ أو يظنّه ـ المتمسكون بأهداب نقاء اللغة من أن العربي لا يزال يستخدم للكتابة في أواخر القرن العشرين لغة الأجداد وأنماطهم في التعبير هو ضرب من الوهم ما أنزل الله به من سلطان[٣]، وأن ما يتذرّع به بعض الباحثين لاثبات هذا الرأي من استعصاء الفصحى العربية على العاميات السائدة في أصقاع الوطن العربي بإزاء إنقراض لغات كثيرة، على رأسها «اللاتينية» التي كانت لغة القراءة والكتابة والأدب في فرنسا وايطاليا ورومانيا وأسبانيا والبرتغال، بعد اشتداد عدد اللهجات التي كانت لغة الخطاب اليومي في تلك البلاد، لا يقوم دليلاً على استعصاء هذه العربية الفصحى على قوانين التطوّر الطبيعي الملازم لتطوّر مستخدميها، لأنه لا حياة للغة بمعزل عن حياة أبنائها، ولأن أي تطوّر في حياة هؤلاء الأبناء لا بد أن ينعكس على لغتهم[٤].

ولعلنا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن سلفنا الصالح كان أرحب منا أفقاً في هذا المضمار لأنه لم يشعر في مواجهة ما استجد من أمور خلال مسيرته الحضارية بأي قصور أو دونية، بل راح يحطم العقبات التي تحول بينه وبين الانخراط في الحضارة العالمية القائمة يومذاك ليخلص بعد إلى الاسهام فيها ونشرها في أربعة أقطار المعمور. ولا غرو، فقد كان رائدهم إلى ذلك أن «الاجتهاد» هو طريقهم الأوحد إلى أن يكونوا أمة جديرة بمكانتها على هذه البسيطة، وعلينا نحن اليوم، بدل البحث عما إذا كانت لغتنا قابلة أو غير قابلة للاستجابة لتحولات العصر، أن ننبذ كما نبذوا كل شعور بالدونية وأن ندرك أن طريقنا الأوحد إلى اللحاق بركب الحضارة العالمية القائمة اليوم لنصبح فيها فاعلين وأسياداً، لا مستهلكين وأذناباً، هو فتح باب الاجتهاد في لغتنا على مصراعيه بدل الوقوف أمامها بين نادب ومتفجّع وصائح «ليس هذا عربياً، ولم يقل بذلك فلان من النحاة، ولم يجز ذاك أهل اللغة» إلى آخر الأسطوانة المجرّحة التي تتعثر فوقها الابرة مردّدة نفس الكلام آلاف المرات، بينما اسطوانة الكون في سباق مفتوح مع الزمن، وابرة الحضارة تأتي كل يوم بجديد[٥].

ولكن ذلك لا يمنع من الاعتراف بأن عربيتنا أصابت تطوراً

كبيراً في أهم مجالاتها، مجال الدلالة، منذ مطلع النهضة العربية الأخيرة على يد رواد الصحافة والرعيل الأول من المترجمين[٦]، وشيئاً من هذا التطور على يد المجامع اللغوية العربية، وكان أن كتبت الحياة لبعض المفردات الجديدة فسارت وشاعت على الألسنة والأقلام، وسار بعضها الآخر جنباً إلى جنب مع ألفاظ استعيرت من لغة أجنبية للدلالة على المدلول نفسه، واندثر بعضها إلى غير رجعة. فعلى سبيل المثال:

ـ ما كتب له السيرورة: المصعد ـ الثلاجة ـ القطار ـ المجهر ـ الحضارة ـ الثقافة ـ التكيّف ـ الجهاز (الهضمي، التنفسي، التناسلي إلخ . . .) المعطف ـ الشرطي . . . .

ـ ما تعايش مع مثيله الأجنبي: اللفافة (مع «السيكارة» أو «السيجارة») الهاتف (مع «التلفون») النزل (مع «البنسيون»).

ـ ما لم يكتب له البقاء: الطزر في مقابل «الفيلا» (يستعمل بعضهم كلمة «الدارة») ـ المشن في مقابل «الدوش» ـ الطارمة في مقابل «الكشك» المعرّبة عن Kiosque ـ المشوش في مقابل «فوطة الطعام» الميدعة في مقابل «البلوزة» ـ الخيالة في مقابل «السينما» إلخ . . .[٦] ثم أن الكلمات تكتسب دلالتها في كل لغة بعد تجارب كثيرة من الأحداث الاجتماعية التي يمر بها المرء، وترتبط الكلمة في ذهن كل منا بتلك الأحداث ارتباطاً وثيقاً ( . . . ) وعلى قدر شيوع الكلمة في البيئة الاجتماعية، وعلى قدر ما تمر به من تجارب الأحداث الدنيوية، تكتسب تلك الظلال الدلالية، وتترامى حدودها، وتتضح صورتها في الأذهان، ويقال عن الكلمة حينئذٍ ان دلالتها واضحة لا غموض فيها ولا إبهام، فلا تكاد الأذن تتلقفها حتى يخطر في الذهن لها صورة بارزة المعالم والحدود [٧].

### العربية المعاصرة

نستخلص مما تقدم أن أبناء الوطن العربي يستخدمون اليوم لغة مغايرة للتي يتوهم الواهمون وجودها وأبرز معالمها على طريق التطوّر:

● تسرّب عدد من طريق التعبير الأجنبية[٨] عبر الصحافة والمترجمات التي نهضت بالجزء الأكبر منها «مدرسة الألسن» التي أنشأها رفاعة الطهطاوي بمصر في عهد محمد علي.

● مشتقات جديدة ابتدعتها قرائح الكتاب والأدباء لتحلّ محل المقترضات العجلى من اللغات الأجنبية المترجم عنها[٩].

● تغيّر في طريقة الكتابة تبعاً لتغير طريقة التفكير: من تقصير الجمل، وفصل العبارات واستخدام صيغ جديدة لأداء معان جديدة، والتجوّز بكثير من المفردات لإصابة ما لا تطوله بأصل الوضع اللغوي[١٠] ما دام اللفظ الجديد أو الأسلوب الجديد «ليس من شأنهما أن يفسدا أصلاً من أصول اللغة، أو يخرجا بها عن طريقها المألوفة»[١١].

ولا تزال هذه العربية المعاصرة «جادة في مسيرتها التطورية الطبيعية لأنها ـ شأنها شأن كل لغة ـ إرث يعاد تأسيسه ويستكمل بشكل أو بآخر، وبدرجات متفاوتة، في كل جيل، وحسب تبدّل صورة العالم الماثلة لأذهان الناطقين بها»[١٢].

### تمثل «العربية المعاصرة» لتحولات العصر

إن الوطن العربي، وقد نفض عنه غبار قرون القهر والتسلط اللذين مورسا عليه زمناً طويلاً، يعيش منذ قرن ونيف حالة مخاض: بحث عن الذات، ثورة على التخلف والجهل، سعي دائب للاعتماد على النفس في اكتشاف مصادر الثروة وتوظيف الامكانات، أمل وعمل لتحرير الأرض المغتصبة، نهضة إثر نهضة ومزيد من الرقي الفكري والثقافي، دأب متواصل للّحاق بركب الحضارة العالمية القائمة . . . . وهذا الوطن العربي جزء من عالم أكبر يجد فيه جديد كل يوم تقريباً، وعليه بالتالي أن يساير ركب الحضارة المعاصرة إستجابة لطموحاته. ومن هنا ينبغي على أبنائه الميامين أن يسلكوا السلوك اللائق بالأمم الحية فلا يدخروا جهداً في استكمال إرثهم اللغوي بما يحقق له الاستجابة لكل طارىء على مستوى هذه الحضارة وعليهم أن يذكروا أن لهم أسوة حسنة في ما فعل أجدادهم يوم احتكوا بحضارات لم يكن لهم ـ ولا له بهم ـ عهد بثمراتها، فشمروا عن سواعد الجد لتطوير لغتهم بما يكفل تمثل معطيات تلك الحضارات بكل وسيلة متاحة. وعلم الله أن هذه اللغة تملك من أدوات التجديد ما تملكه كل لغة حية، وإن اختلفت الطبائع والمناهج. فلقد أدركوا قدرة لغتهم العربية على التوليد عن طريق الاشتقاق فأكثروا منه، وعن سبيل التوسع بالدلالات للحصول على معان جديدة فكدوا الأذهان له، وما كان يستعصي من الأمور كانوا يستعيرون له من اللغات الأجنبية بعد أن يخضعوا ما يقترضون لقوانين لغتهم في مجال الأصوات والبنية الصرفية والنحوية. ولم يقف الأمر بهم عند هذا بل راحوا يشتقون من الدخيل إذا اقتضت الحاجة غير هيابين، ورائدهم في كل ذلك ثقة بالنفس وبعد عن كل شعور بالدونية. وكان أن تمثلوا بـ «لغتهم الجديدة» معطيات الثقافات والحضارات الجديدة، وأضافوا إليها ـ بهذه اللغة ـ الكثير الكثير من الثمرات الجديدة.

وللعرب كذلك أسوة حسنة أخرى في سلوك الأسلاف الأدْنَيْن في فجر النهضة وإبّانها[١٣] وما أورثونا من مفردات ومصطلحات نستخدمها اليوم بعفوية ويسر لأنها غدت من صميم عربيتنا،

مفردات ومصطلحات من مثل «الروائي» و«المأساة» و«الملهاة» و«المسرحية» و«الانسانية» و«العقائدية» و«الرأسمالية» و«الاشتراكية» و«حجر الزاوية» و«البرج العاجي» و«الرقم القياسي» و«الاستعداد الفطري» و«الوعي» و«اللاوعي» و«الانفعالات النفسية» إلخ . . . .

وهنا يقودنا البحث إلى التوقف عند قضية هامة هي أن علينا، قبل الشروع في وضع أي مصطلح جديد بإزاء المصطلح الأجنبي، أن نحسن فهم هذا المصطلح، ونقف على سرّ مدلوله في لغته الأصلية، وندرك القانون اللغوي الذي أتاح وضعه في هذه اللغة، لأنه إن لم يتم لنا ذلك أدى بنا الأمر إلى ما لا يستحب من التباس وغموض إلى قصور وإجحاف بالعلاقة بين الدال والمدلول إلى دلالة غير واضحة قد تؤدي أحياناً إلى عكس المراد منها. ومن هنا كان لزماً أن تتضافر جهود المتخصصين في فرع من فروع المعرفة أو علم من العلوم الطبيعية أو الوضعية وجهود المتخصصين في حقل اللغة بجميع مضاميره ليخرج المصطلح الجديد سليماً معافى جديراً بالتبني من قبل السلطات العلمية واللغوية، وبالتالي من قبل المنتفعين في أربعة أرجاء الوطن العربي.

**خاتمة**

ولعلنا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا في ختام هذه العجالة أن العرب أثبتوا ولا يزالون يثبتون أنهم وإن فقدوا بعض مقومات حضارتهم الغابرة المجيدة ـ بل ربما كثيراً منها ـ بفعل ظروف القهر والتسلط، وسياسة التجهيل والإفقار وإشاعة الأميّة التي مارسها عليهم المستعمر وأذنابه من بعده، فإنهم لم يفقدوا أصالتهم وحيويتهم وها هم يقبلون على مكتشفات العالم ومبتدعاته يتمثلونها بلغتهم «المعاصرة» علوماً وضعية، وتكنولوجيا، وعلوماً إنسانية، مقترضين من لغات المكتشفين ما لم يوفّقوا بعد إلى وضع المصطلحات العربية له، مشتقين من أصول عربيتهم ما يمكن اشتقاقه، متوسعين ببعض الدلالات ما يتاح التوسع فيه، مؤدين بأكبر قدر من الأمانة معطيات الحضارة العالمية المعاصرة ريثما يقدّر لهم أن يصبحوا فاعلين فيها بدلاً من البقاء من مستهلكيها.

ولا بد من الاشارة إلى أنه في خضم تسارع الاكتشافات والتعجل القسري لمواكبة ركب الحضارة القائمة لا مناص من حدوث سقطات وارتكاب هفوات، ولكن تلك السقطات وهذه الهفوات لا تعالج بتسليط عدسات التزمّت وادعاء الحرص على نقاء اللغة وصفائها، وإنما بالبحث المنهجي العلمي الدقيق وروح الانفتاح على كل جديد خيّر. وليس لأحد أن يحكم على ما يستجد في العربية من مفردات ومصطلحات بالصلاح أو عدم الصلاح لقياسيتها أو شذوذها، فاللغة وحدها هي الفيصل أولاً وآخراً لأن لها «حامية» تمنع غير المرغوب فيه من دخول حصنها وتشرع أبوابه للصالح المفيد. كما أنه لا خوف على العربية ولا هي تحزن أمام تفجّع المتفجعين من أصحاب النقاء اللغوي، ولا أمام الدعوات الشعوبية المغرضة بعجزها وقصورها، لأن مثل هذه الدعوات لا تعدو أن تكون إسقاطاً لقصور الدعاة وعجزهم عن التفكير بها وصياغة أفكارهم بأساليبها بعد أن نبذتهم لأنهم آثروا البقاء غرباء عنها!

**الهوامش**

(١) Selected Writings of Benjamin Lee Worf, New York and London, 1956. 212.

(٢) W. V. Wortburg et S. Ulmann, Problèmes et Méthodes, de la Linguistique, Paris, 1969, p.p. 284-285.

(٣) يقول عباس حسن في كتابه «اللغة والنحو بين القديم والحديث»، دار المعارف، ط ٢، ص٢٥ تعليقاً على قرار لمجمع اللغة العربية بالقاهرة عن الذين تصحّ محاكاتهم من العرب، وقد حددهم بعرب الأمصار حتى نهاية القرن الثاني الهجري وبدو جزيرة العرب حتى نهاية القرن الرابع: «لم يرض عن هذا القرار المجمعي كثير من المثقفين. فقد عجبوا أن يرفض المجمع الاستشهاد بعلماء البيان في العصور المختلفة التي جاءت بعد التحديد كأبي تمام والبحتري والمتنبي وشوقي من الشعراء، وكالجاحظ وابن خلدون والمويلحي ومحمد عبده وأمثالهم من كبار الناثرين، وغير هؤلاء من رجالات اللغة والعلم والأدب.

ولكن غاب عن هؤلاء الساخطين أن من يسمونهم (زعماء البيان) لا يستحقون هذه التسمية والاتصاف بمدلولها إلا إذا صحت لغتهم واستقام لسانهم. ولن يتم لهم هذا إلا إذا جروا على النمط السليم واتبعوا أصوله. ومتى فعلوا فقد صاروا عرباً بلغتهم، وتماثلت اللغتان حتى صارتا لغة واحدة، وأصبح كلام هؤلاء الزعماء منسوباً إليهم في الظاهرة، ولكن مفرداته وضبطها، وطريقة تركيبها ونظم تأليفها منسوبة إلى العرب الأوائل، فهم والعرب سواء من هذه الناحية».

وقد أورد محمد بن سلام الجمحي صاحب كتاب «طبقات فحول الشعراء» عن استاذه يونس بن حبيب عن أبي عمرو بن العلاء أن العرب كلها ولد إسماعيل الذي يقال انه أول من تكلم بالعربية ونسي لسان ابيه ولكن هذه العربية هي اللسان الذي نزل به القرآن، وما تكلمت به العرب على عهد النبي (صلعم) وتلك عربية أخرى غير كلامنا هذا (طبقات فحول الشعراء، مطبعة المدني ـ القاهرة، ج ٢١ص ٩ ـ١٠)ولا بد من الاشارة إلى ما في قول أبي عمرو بن العلاء من إقرار ضمني بتطور اللغة عبر العصور مع التذكير بقرب الزمن بين العربية المشار إليها والعربية التي كانت سائدة في عهد النبي.

(٤) د. إبراهيم أنيس، اللغة بين القومية والعالمية، دار المعارف، ١٩٧٠، ص ١٤٦. وانظر في هذا الصدد د. عفيف دمشقية، اللغة العربية والحضارة، محاضرة ألقيت في النادي الثقافي العربي ببيروت بتاريخ ٦/٥/١٩٧٧.

(٥) راجع في هذا الصدد د. عفيف دمشقية، اللغة وباب الاجتهاد، بحث منشور في مجلة «الفكر العربي المعاصر» بيروت، العدد ٣٠/٣١، صيف ١٩٨٤.

(٦) Vendryés, Le Langage, Paris, 1968, p. p. 220 - 221
وانـظر كذلـك د. عفيف دمشقية، الانفعـاليـة والابـلاغيـة في بعض أقـاصيص ميخائيل نعيمة، دار الفارابي، بيروت، ص ١٢ وما بعدها؛ ود. إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، الأنجلو المصرية بالقاهرة، ١٩٧٢، ص ٣٢ ـ ٣٣.

(٧) د. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، الأنجلو المصرية، ١٩٧٢، ص ١٧٣.

(٨) د. مصطفى جواد، المباحث اللغوية في العراق، القاهرة ١٩٥٥، ص ٣٤.

(٩) H. Pellat, Introduction à L'Arabe Moderne, Paris, 1970 p. IV

(١٠) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، القاهرة ١٩٧٠، ج ١ ص ٢٥٦.

(١١) طه حسين، حديث الأربعاء، القاهرة (بلا تاريخ)، ج ١ ص ٣٢٣.

(١٢) راجع في هذا الصدد Problèmes et Méthodes de la Linguistique, op. cit. p. p. 252 - 253.

(١٣) كتب فتحي زغلول (توفي ١٩١٤ م): «نحن إما عرب أو مستعربون أو أجانب عن لغة العرب أو مـولدون. فإن كنا الأولين فلنا حق التصرف بلغتنا كما تقتضيه مصلحتنا. وإن كنا مستعربين فبحكم قيامنا مقام أصحاب هذه اللغة، وبكوننا ورثناها عنهم بعد أن بادوا. فليس من له أن ينازعنا في إستعمال ما كان مباحاً لآبائنا من قبلنا. وأن كنا أجانب أو مولدين فمن له أن يسيطر علينا ويحرمنا ثمرة الله في حفظ هذه اللغة وتفضيلها على غيـرها من اللغـات فيلزمنا بـالبقاء على القـديم ويحكم علينا بـالجمود واعتقـال اللسان؟». وكتب الشيـخ محيي الدين الخياط (توفي ١٩١٤ م) «ثم لا بد لنا من التنبيه على أمر ذي بال وهو أن اللغة العربية لا تحيا الحياة الطيبة ولا تنتشر انتشاراً واسعاً في هذا العصر إلا باستعمالها دون عنت ولا تضييق عـلى الوجـه الذي اتصـل بنا من ابنـائها الأولـين، نقبل الدخيل فنعرّبه ونعده منها ونتصرف به، ونتوسع في المجاز والاستعمال كما توسع ابناؤها الأصليون بشرط أن تكـون خالصـة من شين اللحن ورثـاثة الأسلوب» وكتب الشيخ محمد الخضري: «أما اللغة فالقصد منها الابانة والافصاح، وهي من وضع الأفراد، تتجدد بتجدد الحاجات. . . . إن حق التغيير للحاجة ثابت لنا، ومتى اتفقنا على نيل هذا الحق لم يبق إلا التخيّر بين سهل وأسهل ومفيد وتام الافادة. . .».

# استجابة العربية للتحديات المعاصرة

## دراسة في النول والنسيج

د. مالك المطلبي ▪ العراق ▪

أحاول في هذا البحث، أن أعرض لأمر أظنه جديداً نسبياً، فيما يتعلق بـ«قدرة» العربية في استيعاب التحديات المعاصرة. غير أنني أشير، بادىء ذي بدء، إلى أن هذا «العنوان» ينطوي، فيما ينطوي عليه، على فرض النتائج قبل المقدمات، كما يوحي إذ هو يفرض «عبقرية» في ذات العربية، أو «قوة» جاهزة لأن تكون فعلاً: في كل زمان ومكان.

وهذا أمر ليس من «العلم» في شيء، والأقوال التي أشادت بـ«اللغة العربية» عن علم وعن غير علم، ينبغي أن نتوجه إلى الاشادة بما أنتج بهذه اللغة: من «أدب» وما أنتج بها من مؤلفات وتصانيف ورسائل، وشروح وتلخيصات. الخ. وما نقل بها، من آداب الأمم وعلومها. بل إن هذه النقطة، ليست بذات أهمية إذا وضعت بإزاء النقطة الثانية، وهي: النص الإلهي: «القرآن الكريم» بلغة العرب. هذا أمر جعل العربية مشرَّفة بكلام الله تعالى: بها تُتلى الرسائل بين العبد وربه، وبين الانسان وأخيه: وبها تكتب: وبها يصبح للمدلول: طعم الدال: حتى تصير المسميات «العربية» أشياء: وكما نقيم مع (الأشياء) روابط من الألفة والود والأخوة، بالفكر والحس، ننتقل الى (الدوال)، فنخلع عليها شعورنا وتتزحزح «الاعتباطية»[١] بين الدال والمدلول: في تحليلنا المفهومي وتحل محلها «الوشيجة» في إحساسنا الآني، ويصبحان كأنهما شيء واحد.

فإذا قرأنا القرآن، لم نعد نحس بأن الألفاظ تشير الى خارج عن نفسها: بل تكون بذاتها، في اللحظة نفسها مشيراً إليه حتى يغدو اللفظ قدسياً، وها هنا ملحظ دقيق، يدركه من أوتي نعمة الهداية، والابصار الداخلي، ولا يدركه من نذر نفسيه للعلم الخالص، على هذا النحو شق الفكر العربي الاسلامي طريقه الى كتاب الله، لا على أساس أنه «لغة» بل على أساس أنه «لغة خاصة» ولا على أساس أنه مضمون، بل على أساس أنه «تكييف مضمون» وتعبر المصنفات التي أنتجت على ضفاف القرآن[٢] عن ذلك خير تعبير: إن المعجزة في القرآن، وليس في اللغة العربية: يقول الأستاذ المستشرق نيكلسون: القرآن في العقيدة المحمدية كلمة الله المقدسة. وهو لذلك، نوع قائم بذاته، من غير الممكن أن يُحاكى. .[٣].

إن مبدأ «اللامحاكاة» خاص بالقرآن وليس باللغة» بوصفها متحققاً في كلام يحاكى. وإذا كان الشعر لغة في لغة: هي الكلام العادي: ولغة القرآن هي أيضاً لغة في لغة: هي اللغة العربية: فإن الفرق بين لغتي الشعر والقرآن: يكمن في أن لغة الشعر تمكن «إعادتها» على الدوام: أو يمكن استدعاؤها من معينها (الذي لا ينضب) لتقيم أبنية أفضل، من غيرها، وأفضل منها غيرها في آن، أما لغة القرآن: فلا تمكن إعادتها لأنها خارج لغة الإنسان. .[٤] وهكذا صارت اللغة من الدين[٥] وليس العكس. وهي مكرمة به لأنها منه.

فما نريد أن نصل إليه أن اللغة، أية لغة، هي «نظام» من العلامات. تبني وتشير على وفق قوانين كلية ولا «قانون» أفضل من «قانون» ولا قانون أجمل من قانون. . وأن قيمة القانون تكمن في وجوده وعدمه. ووجود القانون «حاجة» والحاجات مختلفة وليست متفاضلة تشير اللغة الانكليزية الى «غير العاقل» بالضمير (It) والى العاقل بـ (He) و(She) على حسب الجنس. . . الخ. . فهذا التفريق بين «العاقل» و«غير العاقل» لا نجده في اللغة العربية. . فليس معنى هذا أن الانكليزية أفضل من العربية في دلالات ضمائرها: لأن المتكلم بالعربية، في ضوء الاستعمال ـ أي في ضوء الحاجة ـ لا يجد لبساً في هذا الجانب، أو بعبارة أخرى: لا ينوء تحت ضغط الالتباس بين مدلولات الضمائر. أو هي قضية لا تشغل ذهن «المتكلم» بالعربية، لأنها لا تسبب له خلطاً. ونجد أنَّ قوانين النظام تتجه الى سد ما يمكن النظر إليه بـ«مشكل» أحادية الدال، وتعدد المدلولات، أو يتمثل ذلك في إجراء لغوي داخلي: مستند الى حقيقة بسيطة: وهي أن «الضمائر» عناصر مفتقرة لِتُعرَّف، إلى غيرها. فالضمير «نكرة» حتى يتعين أو هو ما يعبر عن «عموم الحاضر أو الغائب» دون دلالة على خصوص الغائب أو الحاضر. .[٦].

ومن هنا تصبح جملتا (Itis awall هو جدار) متساويتين من حيث أنهما: ينطويان على «تنظيم» يسد الحاجة: بل إننا إذا نظرنا من (زاوية) تشاكل القوانين الطبيعية، بوصف اللغة ظاهرة (طبيعية) وجدنا اللغة العربية في هذا الجانب، تفضل الانكليزية، أي أنها تنظر الى عناصر العالم بوصفه «وحدة بايولوجية واحدة» فالعربية أكثر أخلاقية من الانكليزية. .[٧] بكونها تلغي (طبقية) مخلوقات الطبيعة وتنهي استعباد

الإنسان للآخرَيْن (الحيوان والنبات) من خلال فصل (كيانه) عنهما (وتطوير) هذا الفصل، وتجعل بدلاً منه، الانسان والحيوان والنبات، في مستوى واحد: كائناً واحداً يشار إليه بإشارة واحدة فتقول:

هو رجل
هو فيل
هو قمح
وهي امرأة
هي شجرة
هي قطة

لكن هذا أمر آخر. يلاحظ خارج علم اللغة، بل إننا إذا أردنا أن ننقب أرض التفاضل بين اللغات سلكنا في أنفاق، تدور على نفسها ومثال ذلك ما يشمل عليه تنظيم اللغة الانكليزية من توحيد بين المخاطبين: عدداً وجنساً: فيستعمل (You) للواحد والاثنين والجمع. للذكر والأنثى، ويوجد بين المتكلمين جنساً: فيقول My friend والعربية تفرق ها هنا تفريقاً دقيقاً فتقول «أنت وأنت وأنتما وأنتن وأنتم وصديقي وصديقتي». فوصف لغة بالقدرة وبالعبقرية بذاتها ليس إلا ضرباً من الخيال الشاطح. والحق أن العبقرية تتجلى بما ينتج بهذه اللغة: فكلما اتسع النتاج: صارت اللغة توسطاً حياً إلى الأفكار. ثم تصبح «عادة» لهذه الأفكار: أو كما يعبر بعض الباحثين: اللغة فكر قبل الشفتين، والفكر لغة بعد الشفتين. ثم إن اتساع النتاج، أو بعبارة أدق تولد أبنية الأدب والبحث، لا بد أن يكوّن (ثقلاً) ما على قاعدته التي تحمله، وهي اللغة، فينشأ بسبب من هذا الضغط، تحرك في الأجزاء، يتبعه تغير في العلاقات تنتهي إلى: أن تقوم البنى اللغوية الثابتة (النحوية والصرفية والصوتية) بإجراءات داخلية في قوانينها أي بحركة تمدد لتستوعب المضاف، ولكن ذلك لا يحدث إلا بعد حقب طويلة، ويكون بحد ذاته نمواً طبيعياً يرافق نمو الانسان وتحولات المجتمع: فكأنه نمو مستقر يراوح في مكانه، حتى تبدو البنية اللغوية والصور الذهنية التي تنتجها والأفكار التي تتحقق بها، تمضي في تناغم دقيق. إن التواصل في هذه المعادلة هو «فعل اللغة» والانتاج هو قوّتها والعكس صحيح. إن البنية اللغوية تنكمش على نفسها، إذا لم تزود بغذائها وهذا الانكماش (أو عدم الاستعمال) يجعلها بنية (صغيرة) ولكن خلال حقب من السنين: تنتهي الى الضمور لتبقى من حصة علم التاريخ. وعلم الآثار لغات بائدة، يفيد منها البحث اللغوي (المقارن).

وإذا وصلنا الى هذا الحد الذي لا ينبغي فيه أن نحكم على أمة بالفضائل النحوية الموجودة في لغتها. .[8]. انتهينا إلى أن «العربية شأنها شأن اللغات الحية الأخرى: قادرة على الاستجابة فالبحث: ينبغي أن يتجه الى الكشف عن (كيفية) الاستجابة و(ماهية) التحدي: وهذا هو ما سيكون عليه الهدف الرئيس من هذا المقال، وطمعاً بالايجاز نقول: إن الاستجابة تعني قدرة (العربية) بوصفها نظاماً «مستهلكاً»، على (استيعاب) ما تنتجه أبنية لغة أخرى، بوصفها نظاماً مصدراً ونعني بالاستيعاب هنا محافظة العربية على قوانينها النوعية في لحظة تمثلها «الوافد» لأن شرط الاستيعاب الحفاظ على قانون «النوع اللغوي»[9].

فـاذا مس «القانون» تخلخل تغيرت مواقع العناصر واضطربت «العلاقات» واتجهت «البنية» الى إجراء ما: على نحو تحافظ فيه على «وجودها» فتسد أجزاء التخلخل ولكن على (حساب) بنيتها المحددة التي اكتسبت من خلال استنطاقها الدائم عرفها: أي أنها تحاول أن تسد الجزء المهدم فيها بجزء نقلته اليها بنية اللغة المهاجمة: ولهذا إنْ قبلنا بهذا المبدأ، انتهينا الى أن يحل النوع الانكليزي مثلاً، محل النوع العربي. فتفقد «العربية» كونها لغة!

## البؤرة والأطراف

أول ما يفرض علينا منهج هذا البحث في التحدي (الحافز) والاستجابة هو تحليل المنظومة اللغوية الى عناصرها الرئيسة للوقوف على بؤرة التحدي، أي الوصول الى «مركز» هذا التحدي أي قوته.

ولما كانت اللغة بحساب عناصرها أربعة:

«الأصوات والكلمات والقوالب والتراكيب»؟[10]: أمكننا أن نلاحظ بادىء ذي بدء، أن بؤرة التحدي تمتد بين «الكلمات» و«القوالب» لكن بؤرة الكلمات تظهر «كمية» التحدي ولا تعكس خطورته. ومعنى ذلك أن «مشكل» انهمار «الكلمات» في اللغة العربية، لا يسبب قلقاً، إذ هو لا يمس قوانين «موقعية» العناصر أو علاقاتها، بل يرتبط بتغيير «نوع» العناصر: أي أنه بعبارة فيزيائية: يزيح كمية ويحل محلها كمية مساوية لها، إن مشكل الكلمات لا يسبب، إذن، قلقاً للبنية بل يسبب قلقاً للعناصر[11] ولما كانت الكلمات اللغوية من الكثرة بحيث تبقى مهيمنة على بضع المئات من الكلمات الوافدة، كان ذلك أمراً يعكس خطراً في السطح، لا خطراً في العمق. غير أن «بؤرة» التحدي تكون خطرة حيث تتحول الكلمة، من كونها تعبيراً عن معنى «واحد» أعني معنى محدداً بذاتها الى تعبيرها عن معنى الجمع، أي حين تتحول «الكلمة» الى «مصطلح». لأن «المصطلح» يتعلق بالثقافة، في حين تتعلق الكلمة بـ«الطبيعة». المصطلح: يختزن ويراكم معانيه، بحسب بيئته وحياته، والكلمة قشرة، تفرغ معناها وتملؤه: لتكون على أهبة الاستعداد للتداول، الكلمة ذات دلالة مباشرة، والمصطلح ذو دلالة «مبطّنة»: لكن «الكلمة» التي هي على نحو ما «أصغر صيغة حرة»[12] تمنح شكلها، أو هيكلها: فمثال الأول:

كلمة «الفعل» act: تصير مصطلحاً «لغوياً»: وتصنّف في الكلمات ذات النشاط active words: وتصير مصطلحاً مسرحياً «درامياً»: action ومثال الثاني وضع كلمة Television وترجمتها «الرؤية البعيدة» في قالب «الآلة» نقول تلفاز (منشار): «مفعال» ونشتق من بنائها «أي نخضعها للنمو الداخلي» فعلها الرباعي: تلفز: يتلفز وبناء «صيغة فاعل»: متلفز: وهكذا تتحول الكلمة من تكتيكات الاستعمال اليومي الى ستراتيجيات الثقافة: لتصير «مصطلحاً». كما تتحول كلمة «أشكل» في «أشكل الأمر إذا التبس»[13] الى مصطلح «المشكل»: ويتحول مصدرها وهو «الاشكال» الى «الاشكالية» على أن «المصطلح» يبقى «حاملاً» للكلمة، على نحو أو آخر، أو هو يحمل «تذكاراً» منها.

ولا مشكل في المصطلحات الناشئة على وفق نوع اللغة نفسها: فهي تتكون تكوناً «طبيعياً» يتناغم وظاهرة اللغة: بوصفها جزءاً من الطبيعة، أي بوصفها جزءاً منا وليس جزءاً معطى لنا. المشكل في

المصطلحات، التي تتكون تكوناً صناعياً، بسبب من حكم الضرورة القصوى، إذ لا نستطيع أن نعزل أنفسنا، في كون أصبح فنجان شاي، كما يقول أهل الاذاعة[١٤] كون محكوم عليه بالاتصال: ومجهز بوسائل اتصال، جعلت من «المسافة» و «الزمن» دعابة يدعب بها أهل الأرض.

المشكل، إذن، في تصنيع المصطلحات، ونظرة عجلى عليه: ترينا أنه اتخذ ثلاثة مسارات رئيسية:

الأول: الترجمة:

أي إيجاد مقابل لغوي دلالي: كترجمة مصطلح Lower teeth بـ الأسنان السفلى: وهي، اصطلاحاً «نقطة نطق» تشارك في نطق بعض الأصوات «دون»[١٥] أن تغير موقعها: مثلها في ذلك، مثل الأسنان العليا، والشفة العليا»[١٦] وترجمة Phoneme بـ«وحدة صوتية مميزة»[١٧] أو «صوت مجرّد»[١٨].

الثاني: التعريب:

أي منح الدلالة والأصوات بنية عربية: كمصطلح Dynamik: ديناميكي أما ترجمته فـ «حركي»[١٩].

وقل مثل ذلك في Dramatic دراماتيكي: وهو فعل دراماتيكي .. الخ. ولكن لاحظ أن «التعريب يشدد الوطأة على بنية القالب: لقد فرض استيطاناً محدداً في قالب مسمى الاسم الصناعي «المصدر الصناعي»: ومنه: وثب المترجمون خاصة والكتّاب عامة الى استخدامه في أحوال عربية صرفة:

### من نصوص الترجمة:

«أجيبك على المستوى الشخصي، لقد صرت ناقداً مسرحياً، وقد قام العديد من النقاد بالإخراج المسرحي:

فهو عمل إبداعي مضن ـ إن النقاد المسرحيين. إن دور الناقد المسرحي[٢٠].

### من نصوص الإنشاء

«وهو بصدد الدرس التحليلي النصي... التي تقتصر على الدراسة النصية... فالممارسة النصية... وعلائق نحوية وعلاقات تشكيلية... الخ»[٢١].

وهو بهذا يقرض نسيج القالب العربي، الذي ينزع الى الاضافة وليس الى الوصف: في قوله تعالى: ﴿فقالوا ربنا رب السموات والأرض﴾[٢٢] تكتب في ضوء النزوع نحو «الوصفية» الله هو الرب السماوي والأرضي ونحس بهذا حين نقارن بين لغة «القرآن» الكريم ولغة «الإنجيل» ويترجم مصطلح كـ Pathology بالعلم المرضي في نسيج الوصف وعلم الأمراض في نسيج الأضافة.

الثالث: ما أسميه «الاستنساخ»:

وهو نقل الكلمات، والمصطلحات كما هي في بنائها ومعانيها ودلالاتها: ويتوسط، المقيمون في الخارج عامة، والأطباء والعاملون في حقول التقنية والعلوم، وأرباب الحرف المرتبطة بالمنشأ «كعمال صناعة السيارات» يتوسطون بين «الشيء» وعلامته اللغوية كما هي: أي كما يقدمون لنا: الآلة، يقدمون لنا اسمها.

إن هذه «المواد» اللغوية التي تستوطن جسد اللغة المنقول إليها، تنقل آثارها الصوتية والبنائية، الى نظام العمل اللغوي في بنيته الصوتية، والصرفية.

أي أنها تبدأ بالاحتكاك بـ«المولدات» أو بمجموعة قوانين النظام المحدودة: أي أن «المشكل» الذي لم يكن يسبب قلقاً للعناصر «الكثيرة» أصبح الآن يعبر عن مرحلة جديدة: هي محاولة تقويض النوع اللغوي بتدمير أبنيته.

وقد اتخذ هذا التقويض مساره، أول الأمر، في البنية الصرفية، بكونها «أبنية في حال انفراد» ثم انتقل الى مركز العمل في اللغة العربية: أعني «بنيتها النحوية» حيث المولد الرئيس، وعلى النحو الآتي:

إقامة أبنية تنتمي الى نوع اللغة الناقلة من مثل:

نظرية (Theory)، لغوية (Linguistic)، عامة (General)[٢٣]، وأبجدية يدوية (Manual alphabet)[٢٤].. وقد عملت هذه «الأبنية الوصفية» على خلق ما أسميه «سلسلة التتابع بالاضافة» في تركيب العربية: مزيجة في طريقها «سلسلة الاسناد المركزية» التي تتميز بها العربية: حيث «الفعل» هو «نول» النسيج: حتى كأن العربية من «اللغات الفعلية» كما يتضح في المثال الآتي: «ويتحمل مؤلف هذا الكتاب، مع ذلك، مسؤولية كاملة في عرضه المختصر المبسط للغاية، في الواقع، للنظرية اللغوية التي تختلف عن نظرية هاليدي لا سيما في معالجتها لمسألة المستويات[٢٥] ونجد:

هذه السلسلة: (سلسلة الاضافة) تتفشى في لغة الاعلام تفشياً يومياً مخيفاً.

«إن استمرار الاستعمار تحت كافة أشكاله وبكل مظاهره، يعتبر جريمة تمثل خرقاً لميثاق الأمم المتحدة وللاعلان الخاص بمنح الاستقلال للبلدان والشعوب المستعمرة ومبادىء القانون الدولي»[٢٦].

وأزعم أن هذا أثر من آثار الأبنية المنقولة:
إن المترجم، حين يكون «أبنية الوصف»....
من مثل «كي يكونا المكافىء الترجمي[٢٧]...

ومن مثل:
وجميعها تنادي بالحرية...[٢٨]

يستدعي هذا البناء المهيمن: شرحاً له: أو يحتاج الى نسبة بالحرف فيقول: «كي يكونا المكافىء الترجمي أو جميعها تنادي بالحرية لـ... بدلاً من أن يقول: «كي يكونا مكافىء الترجمة..

و«تنادي بحرية الانسان... وتقود كثرة استعمال النسب المجرورة (بحكم كثافة الاستعمال) الى خلق الأنساق المتتابعة بالاضافة، على حساب أنساق الأسناد:
«مناقشة الأقسام الأساسية للغويات»[٢٩].

«بالنسبة للنظرية اللغوية»، وهكذا نبدو أمام مفارقة: فنسيج

الاضافة الذي عاش بكونه «عبارة» Fraze «فضلة» أو «شبه جملة» على اصطلاح النحاة العرب: بجوار مركز الجملة في اللغة العربية: أعني الاسناد. . . هذا النسيج يتمدد الآن: ويغطي الجملة من أقصاها الى أقصاها في أغلب الأحيان: إنه بعبارة أخرى: يسلب بضعة من نوعها، ويحل محلها بضعة من نوع آخر: وتلك هي بداية الطريق في تقويض ما نسميه «النوع اللغوي» وإذا كان «المشكل» آنف الذكر، متعلقاً بالتركيب، فإنه، كما لاحظنا، أثر من آثار الأبنية المنقولة: وأثر من آثار الاستعمال الذي يصدر عن «نوع» واحد. فنصل الى أن استيعاب العربية للتحدي اللغوي المعاصر: قد تأثر الى حد كبير، بما يسمونه: سياسة الباب المفتوح، أو الاجتهاد المتعدد بعبارة أخرى، صار (جيش) من المتكلمين بالكتابة. (المترجمين) ومن تابعهم من المؤلفين هو الذي يحرك «النول» ويصوغ النسيج الذي يريد: وهذا هو الذي يفسر ما سمي بـ«تعددية المصطلح» و«تعددية التراكيب» في مستوى واحد: فنحن الآن نواجه عدة مستويات في اللغة العربية الفصيحة. وسوف تنتهي هذه التعددية آجلاً إلى استقلال أعدادها. فالفرع اللغوي: يصبح نوعاً كلما تقدم الزمن. أي أن التجزئة اللغوية ستتجاوز تعدد اللهجات وانقسام الكلام Speach والكتابة Wrinting الى انشطار في عربية الكتابة نفسها. ويعني خلق (بؤرة) تحد أخرى تصب في المجرى العام: الذي يسير الى إحلال «نوع» لغوي محل نوع آخر. .

ونعود الى الموضوع، فنقول: إن تغيير «النوع» أو بؤرة التحدي تبدأ من الأبنية الصرفية. وأهم ركيزة فيها «المصطلح المعرّب» ولا أريد في هذا المقام أن أعيد ما انتهى اليه علماء لغتنا المعاصرون: في حل ناجع لـ«مشكل» المصطلح: ولكنني منوه بـ«منحى» جديد من مناحي الاعارة من الأبنية الأخرى: لا يتعلق بالترجمة والتعريب والاستنساخ وحسب، بل يتجاوزها الى المزاوجة بين بناء نوع أجنبي عن العربية، وأصوات عربية: فينشأ من ذلك، عنصر لغوي هجين، فإذا واجهنا مصطلحاً كالـ Episteme: فإما أن نترجمه بـ وحدة المعرفة أو نعرّبه بـ الأبستيمي أو نستنسخه: أبستيم.

أما الخطوة الجديدة: فتزاوج بين البنية الأصلية للأبستيم: مستعيرة لها أصواتاً عربية: فيصير لدينا (معرفيم) وقل مثل ذلك في (صوتيم)[٣٠] و(حرفيم). . الخ وغيرهما: إن هذا يعني انقطاعاً بين ابن اللغة وبين دلالات الأبنية أعني معانيها الوظيفية الصرفية: وتحول القالب العربي الى قالب لصقي وليس الى قالب اشتقاقي، قالب يتغذى على اللصق (من خلال السوابق واللواحق) بعد أن كان يتغذى من داخله.

والآن أنتقل الى الهدف الرئيس في هذا البحث: وهو التحدي والاستجابة في التركيب: الذي كان المظهر المعبر عن اختفاء (ابن سليقة) العربية أي اختفاء المتكلم بها: وظهور ما أسميه الكاتب بها. ولست بصدد مناقشة (عوامل) هذا الاختفاء فهذا له مقام آخر.

أقول إن «مشكل» تحدي التركيب العربي، وهذا افتراض أولي، لم يكن قائماً في زمن العربية الفصيحة الموحدة، التي انطوى على قسم من نظامها كتاب الله العزيز: ولكن حين بدأ هذا المشكل يلوح في الأفق: سارع النحاة الى وضع «ضوابط» صارمة، ساعين من خلالها الى بناء حواجز في وجه: تخريب التركيب، ولكنهم ركزوا جهدهم في الدلالات الوظيفية وكلما تصاعد البحث اللغوي العربي في الزمان ضاق نطاقه[٣١]، حتى صارت «الحركة» مظهر الدلالات الوظيفية النحوية. أُسَّ بنائه ومركز عمله، ثم انحرف البحث الى ذات الحركة، باعتبارها «لغزاً». وصار مصطلح «اللحن» يعني شيوع الأخطاء في آخر سلسلة الكلام: «والمسألة الزنبورية» من غير أن نخوض في تفاصيلها[٣٢] هي أول نذر هذا الانحراف الذي أوغل في «معيارية» منبثقة من عقل النحوي، لا من وقائع النص. وهكذا انكفأ المنهج اللغوي، الى تدبر ذاته خارج اللغة. وقد أدى ذلك، أعني انحراف المنهج، وكثافة الاختلاط، وتداخل اللغات: وتحطيم نظام الاتصال السابق (الذي كان ينهض على مهلة) أو فاصلة زمانية مكانية، يتم خلالها تأمل «القادم» وتحطيم نوعه (بحلول وسائل اتصال جديدة) أدى ذلك كله الى هجوم الأفكار ونسيجها أعني: اللغات الهاجمة. وأخذ ما أسميه «غزو التراكيب» يشق طريقه الى سطح البنية النحوية العربية، ويقرض نسيجها، ليتسرب في أعماقها، منتقلاً الى «دماغ» المتكلم، مركز قوانين النوع اللغوي[٣٣] ولما كان هذا المتكلم Speaker قد تحول الى كاتب Writer (اللسان العربي صامت. . نحن نفكر ونحلم ونتصل بالعامية التي تستقل بقوانينها النحوية والصرفية والصوتية عن العربية الفصيحة وإن كان لها اتكاء ما عليها) أخذ هذا الغزو، يكون بؤرته في وسط «كتابي» وكان أهم جزء في هذا الوسط: كتب المترجمين: وكتابات الصحفيين (التي تتكون من خليط من الترجمة والعامية) ولما كان «مشكل المصطلح» هو المشكل السائد (حاجة مراكز التعليم والمؤسسات والتخطيط إلى المصطلح، أكثر من حاجتها الى الكلام) أصبح الطريق مفتوحاً على مصراعيه لنفوذ «تراكيب» النوع الاخر: التي تنتج في صيرورتها في التراكيب العربية: نموذجاً مشوهاً: هو جزء من «نوع آخر» بلباس آخر. يطلق د. ابراهيم السامرائي على هذا النموذج «التركيب العقيم» ويسوق له المثال الآتي:

أول أحسن المسائل[٣٤] One of the best question

إن اللغة التي هي في واقعها المتحقق كلام Speach. أو سلسلة من التراكيب: تلزم علمها ومناهجها أن يرى في البنية النحوية للنوع اللغوي: مركز العمل فيها. وأن هذه البنية التي تنطوي على قوانين في الوظائف والعلاقات: ومودعة في فطرة ابن اللغة أو في دماغه: هي قوانين ثابتة نسبياً. وهذا سر أننا نقرأ نصاً «قديماً» (بيننا وبينه أكثر من الف سنة) ولا نحتاج إلا إلى تزويدنا ببطاقات تتضمن معاني «العناصر» وإحالات على سياق تاريخي: أما العلاقات اللغوية والوظائف النحوية فنتلمسها، من غير شرح. . لكن الأمر يتغير الآن: إذ أخذ الضعف يطول إحساسنا بالبنية النحوية للعربية: ومن ذلك أننا لا نستطيع تمثل قوانين «الترابط» في النحو العربي بلاوعينا أو بوعينا: وبسبب من غزو التراكيب: أخذ التفكك يحل محل الترابط وبعبارة أخرى: سُمِحَ لمرور نظام بنية نوع في النوع العربي لوجود مناطق فراغ فيه ومن ذلك أن نظام الرتبة Order (الذي تعد العربية فيه، من اللغات الحرة نسبياً) أخذ يفقد صلته بقوانينه. فالصدارة. . . هي الفارق الوحيد في الرتبة بين الأداة والظرف. لأن الظرف يتقدم على مدخوله نحو «أزورك متى أهل رمضان». ولكن هذا الظرف، إذا تعدد معناه الوظيفي فأصبح أداة شرط، لزم الصدر في الجملة. فتصير الجملة شرطيّة[٣٥]: أزورك متى أهل رمضان: ظرف. متى أهل رمضان

أزْرَك: شرط.

وأزعم، على ما تقدم، أنَّ بؤرة التحدي هي في البنية النحوية. أما الأبنية الصرفية، والصوتية فعلى تحكم قوانين النوع بها، يمكن أن تلحظ على هيئة عناصر: وهذا اللحظ يجعل بؤر التحدي فيها أقل حجماً وخطورة مما هي عليه في السلاسل المتداخلة أعني «الكلام» نحن نستطيع أن نقلب القالب «تفاعل» في العربية: ونرى آثار التخريب فيه. ولكن أنى لنا أن نقع على نظام الترابط والرتب والعلاقات؟؟ ومن هنا ينبغي توجيه «النقد» الى ذلك «الاتجاه» اللغوي الذي بدأ خطوته الأولى، في مطلع هذا القرن: اتجاه التصويبات اللغوية. وعلى الرغم من الملاحظات القيمة التي قدمها أصحاب هذا الاتجاه، عادوا الى المنطلق الأول: الذي بدأت به استجابة العربية «مشكل الكلمات» ومشكل اللحن، أي أنهم في محاولتهم بناء حاجز لم يلحظوا أن العربية الفصيحة بوصفها كلاماً، بدأت تختفي: وأن الثنائية اللغوية، التي شهدتها المجتمعات البشرية (فصيحة وعامية، أدبية ومتداولة) أصبحت في المجتمع العربي - على مستوى النطق - أحادية، اللغة الحية هي العامية (مجموعة اللهجات) واللغة الوثائقية هي الفصيحة (مجموعة المستويات) وأصبحت اللغة الحية تؤسس ترابطها الداخلي على نحو مقتبس هجين.. ولم تعد للعربية الفصيحة في «العامية» سوى ذكريات بعيدة. أصحاب اتجاه «التصويبات اللغوية» لم يضعوا أيديهم على مكان التمزق الرئيس الذي حدث بالاستعمال «المضاد». وهو الاطار الوحيد الذي يترك «البنية» تنمو نمواً طبيعياً لا صناعياً. وبعبارة أخرى لم يواجهوا «المشكل» بأسس نابعة من علم اللغة: بل واجهوه بأسس أخلاقية في ضرورة الحفاظ على اللغة العربية[٣٦].

## الغزو ومحور الترجمة:

لما كانت العربية الفصيحة مكتوبة فقط فتح الغزو: بالترجمة ثغرة في نظامها. ولا أريد هنا أن أغض النظر عما أدته الترجمة، التي هي علامة من علامات النوع اللغوي، إن «الترجمة» ونظرياتها أهم وسيلة اتصال: ذات منظومة ستراتيجية أعني (اللغة) وأن وسائل الاتصال الأخرى وإشاراتها مشترطة بوجود سياق خاص. أما هذه فموجودة بالحاجة وتحقق النوع الانساني[٣٧] وسواء عددنا «الترجمة» فناً أدبياً أو مسألة في برمجة العقل الآلي الالكتروني[٣٨] تبقى ذات أهمية قصوى في العالم الحديث. غير أن ما نريد الاشارة اليه هنا هو سوء الترجمة الذي كان السبب الرئيس، على ما أرى في تدمير قوانين النوع التركيبي للغة العربية. إن الترجمة التي تبدو سهلة لأنها توجد مرادف نوع لنوع آخر، وتتصل بسياق النص المترجم تقع في «مشكل» يقدمه «علم اللغة» على النحو الآتي: إن المترجم ابن سليقة لغة: وهو يتعلم (على كبر) لغة أو لغتين أو أكثر.. وإن إحساسه السليقي والتعليمي ليسا أمراً واحداً، في أفضل الظروف. وكلما ضاقت الفجوة بين «استكناه» اللغة، واكتسابها، صار «المترجم» ذا لسانين، وعليه أن يتكلم بلسان واحد. إن المشكل يكمن في أن على المترجم يقع عبء توحيد متضادين، لا يمكن أن يتوحدا في الباطن. لقد عبر الأستاذ ريتشاردز I.A. Richards في بحثه الموسوم «نحو نظرية للترجمة» عن هذا المشكل بقوله: ربما تكون الترجمة من وقائع الحياة، ذات النمط الأكثر تعقيداً من أي شيء آخر، ظهر لحد الآن في تطور الكون[٣٩].

إذا كانت الترجمة كذلك، استطعنا أن ندرك مغزى «الانسان» فيها لا مغزى «النظام».

يعيش «الانسان» أو المترجم بقوانين لغته، يعيش فيها وبها (العامية) ويستظل بـ«فصيحة» ذات مستويات متعددة، مفترقة عن العربية وملتقية بها في آن، خلال مستواها الموروث، ويتعلم خارج منطقة «الطفولة» - منطقة جذوره - لغة جديدة: يعيش ويستظل ويتعلم في آن: لِيُخرج لنا تراكيب مزدوجة: تحمل رسمها العربي ونظامها الأجنبي، وذكريات نظام تاريخي: في تلك اللحظة، لحظة الترجمة، تتدافع البنى: وتحل الوافدة، لأنها مهاجمة، محل الساكنة، لأنها مدافعة. لكن كلما كانت ذكريات النظام التاريخي (البنى الثابتة) تمتلك رصيداً قوياً سمحت للنوع بالمحافظة على أكبر قدر من خصائصه، وهذا ما حصل لنوع العربية، النوع الذي دُوِّن فيه القرآن الكريم والأدب والمصنفات الكبيرة: بقي يصد خصائص البنية الوافدة بمداد المترجمين، بخصائص بنيته. لكن هذه الخصائص لا تتمكن من الصمود الى ما لا نهاية في وجه ضغط نتاج هائل للثقافة والفكر المعاصرين. فإذا أضفنا الى ذلك تعرض مستوى الكتابة (الفصيحة الآن) الى دعوات[٤٠] (ذات مرام) بغية تقويضها - كما حصل للفصيحة المنطوقة - أدركنا معنى التحدي ومعنى وجود بؤرته في البنية النحوية.

ذلك هو مشكل التحدي كما أرى. إنه يشبه اخطبوطاً يهاجم بعدة أذرع: ذراع تاريخية، وذراع سياسية، وذراع علمية.. الخ. إن هدف هذه الأذرع تدمير مركز العمل في اللغة، أعني بنيتها النحوية، في الكتابة، بعد أن فقدت معقلها في النطق: أما ما وراء التدمير فأمر جلي: إن فقدان الاحساس بمنظومة النوع: ينشىء اغتراباً تاريخياً، إن الوثائق التي بحوزتنا: وثائق الدين والدنيا ستقرأ بلغة أخرى.. هل في هذا القول مبالغة تتجاوز النظر العلمي ومجموعة الحقائق السائدة؟ سيكون جوابي: تقديم «عينة» من غزو تراكيب «نوع» الانجليزية، في تراكيب نوع العربية.

## عينة البحث:

اشتملت العينة على أربعين ومائة تركيب. وهي «عينة» أخذت من ألف صفحة؛ تُكَوِّن أربعة كتب مترجمة، وهي:

١- الأسطورة والرمز: ترجمة الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا[٤١].
٢- نظرية لغوية للترجمة: ترجمة الدكتور عبد الباقي الصافي.
٣- قصص من سارويان: ترجمة الأستاذ محمد صالح؛ شريف.
٤- قلب الظلام: ترجمة الأستاذ نوح حزين.

## أمثلة العيّنة:

كتاب نظرية لغوية للترجمة:[٤٢]

١- الترجمة فعالية بالغة الأهمية في العالم الحديث (ص ٥).
٢- وهي ليست موضع اهتمام علماء اللغة ومدرسيها فحسب. (ص ٥).
٣- فاعتبرها نفر منهم فناً أدبياً (ص ٥).
٤- التي تتميز بواسطتها الأصول (ص ٥).
٥- لا يعالج بصورة أساسية أية مسألة من المسائل الخاصة (ص ٥).
٦- تنسب اليها ملاحظاتنا عن نماذج معينة.

٧ـ في مسائل ترجمية معينة.
٨ـ لا بد لأي تحليل أو وصف لعملياتها.
٩ـ ولكي يلقى الكتاب قبولاً أكثر لدى عموم القراء.
١٠ـ لا يمكن مناقشتها مناقشة جدية دون الاعتماد.
١١ـ أود أن أشكر بشكل خاص الدكتور
١٢ـ لأنه أصبح من الصعب أن يكون لمجتمع استطاعة العيش، منعزلاً عن غيره من المجتمعات. . . خاصة إذا كان راغباً.
١٣ـ وانعدمت فيها الحواجز.
١٤ـ وبالرغم من كثرة المقالات فلا نجد.
١٥ـ وبالنسبة للكتاب الأول. . فقد كان هدفه الأول.
١٦ـ الى عملية في غاية التعقيد.
١٧ـ عن أدائها أداء ناجحاً لحد الآن.
١٨ـ ونعني بها الترجمة الأدبية عموماً والشعرية بوجه خاص.
١٩ـ ونشرت الترجمة من قبل وزارة الاعلام.
٢٠ـ فإن كانت المجموعة الايقاعية متكونة من أكثر من مقطع واحد، عندئذ يكون المقطع.
٢١ـ ويمكن بالتالي حذفه.
٢٢ـ ولهذا فإن الايقاع المتمثل (ص ٣٥).
٢٣ـ وعليه فإن عناصر التركيب لوحدة الجملة في الانكليزية هي المسند والمسند اليه (ص ٢١).
٢٤ـ وهي النظرية العامة لكيفية عمل اللغة والتي تضع أقساماً عامة (ص ٤٣).
٢٥ـ وبالنسبة لهذه النظرية يعتبر (ص ٤٣).
٢٦ـ وبتحقيق ترجمات متعددة بين أي زوج من اللغات (ص٤٣).
٢٧ـ تعتبر العلاقات بين اللغات عموماً ذات اتجاهين، ولو انها ليست دائماً علاقات متناظرة. (ص٤٣).
٢٨ـ أبدل عنصراً من الموقف السياقي ولاحظ أية تبدلات نصية (ص٦٥).
٢٩ـ وما دام التطابق الشكلي في أحسن حالاته تقريباً عموماً (ص٦٦).
٣٠ـ ويندر أن يتماثل في أية لغتين (ص٦٦).
٣١ـ وهو بالاضافة الى ذلك، يتصل بالمعنى الشكلي (ص٦٦).
٣٢ـ فلو فرضنا أن النظامين يغطيان نستطيع أن نمثل المعاني. (ص٦٦).
٣٣ـ أما العدد هنا فسمة لا ترتبط بالمواقف السياقية لهذا النظام (ص٦٧).
٣٤ـ ويمكن أن تكون التحذيرات الكاملة غير مميزة، بينما يشار الى التحويرات الأخرى (ص١٠٦).
٣٥ـ ويمكن أن نعترف أن نهاية الاتصال عارية باستثناء الحالة التي يذكر فيها خلاف ذلك (ص١٠٦).
٣٦ـ تميل العلامات المميزة الى الانتشار على عدد من مستويات اللغة (١٤٩).
٣٧ـ هي عدم إمكانية لقيام الترجمة (ص١٥٠).
٣٨ـ أن كلا الترجمتين أعلاه ستقرآن بغرابة (١٦٥).
٣٩ـ لقد استطعنا لحد الآن أن نلمح فحسب (ص١٦٨).
٤٠ـ ويحتاج الى دراسة موسعة أكثر (ص١٦٨).
٤١ـ وفي الواقع إذا ثبتت استحالة الترجمة الثقافية يمكن وصفها في النهاية، وفي جميع الحالات على أنها شكل من أشكال استحالة الترجمة اللغوية فستكون قدرة وفاعلية نظرية الترجمة. . وسيتوسع من بين أشياء أخرى أفق الترجمة الآليّة (ص١٦٨).

## الأسطورة والرمز (٤٣)

٤٢ـ تحدث طبيب نفساني فرنسي عن الحدود وعن المخدور. (ص٦٠)
٤٣ـ لا ريب أن هذا يمكن تحقيقه من غير الحالة السريرية (ص٦٠).
٤٤ـ إن العاشق لا يبحث عن الموت وحسب بل يبدو (ص٩٠).
٤٥ـ وتتردد أساطير ديانا بكثرة لتلعب في الشعر دوراً خلاقاً (ص٩٠).
٤٦ـ ولكن عندما يقول إن وجه الله قد يوجد في قشر المجر فإننا ندرك (ص١١٦).
٤٧ـ وبما أن طبيعة الله هي الشرط المسبق الكامن وراء كل شيء في سفر أيوب، بما فيه الفكرتان فإن التحوير الذي (ص١١٦).
٤٨ـ جاعلاً إياه بذلك غير عالم بتصرفه، وبالتالي غير متمايز (ص١١٦).
٤٩ـ غير أن مرونتها ليست من غير حد (ص١١٦).
٥٠ـ لعل هذه الاستحالة كان لا محيد عنها (ص١١٧).
٥١ـ فلئن يسرت جدران عدن. . . فإن (ص١١٧).
٥٢ـ وحتى أشد الأفراد جرأة وحساسية ليسوا بمنجى (ص١١٧).
٥٣ـ إذ ليس لديهم إلا نزاهتهم وصلابة إرادتهم سلاحاً ضد القوى السفلية هذه (ص١٤٦).
٥٤ـ يشيرون عن طريق ما يختارونه الى (ص١٤٧).
٥٥ ـولكن ملتون غير قانع بالحشود التي أجنحتها من ذهب تعيد ما هو غير مكثف بأسطورة أبولو (ص ١٧٢).
٥٦ـ وفي النهاية عندما يقوم ملتون الاسم السماوي فإنه يجابه العالم (١٧٤)
٥٧ـ ولذا فإنها تمثل (ص١٩٠).
٥٨ـ وكما الذهن للقلب والذهب للزنبقة والعهد القديم للعهد الجديد هكذا كنز الملك لجنينة الملكة (ص١٩١).
٥٩ـ وهو ينجم عن التوحيد بين الملكة وبين المسيح القائم من الموت (ص١٩١).
٦٠ـ ما هي الأشياء المعنية بالأسطورة والرمز (ص١٩٤).
٦١ـ كلا الأمرين عزيا الى التقليد اليهودي المسيحي (ص١٩٥).
٦٢ـ أود لأغراض التخليل أن أميز بين الأسطورة البدائية والمسيحية والأمريكية ولو أنها جميعاً تتوحد عندما تعتبر جمالياً «كتراكيب ذهنية (ص١٩٥).
٦٣ـ أو ربما عندما تعتبر انثروبولوجيا كمؤثرات براغماتية (ص١٩٥).
٦٤ـ ولكن بما أنني أقرب في اتجاهاتي الى وجهات النظر التجريبية. . مني الى الأنساق المثالية التي يعرف بها فإنني سأركز (ص١٩٦).

٦٥ـ وهي ـ بالتالي ـ تبدي علائم (١٩٦).
٦٦ ـ وأخيراً فإن فوكنر (ص ١٩٦).
٦٧ـ وهكذا فإنني أجازف (ص١٩٦).
٦٨ـ التي تدور حول التعليم (ص١٩٧).
٦٩ـ والجزء الخامس الشديد الصلة بالأجزاء الثلاثة الأولى يشمل على (ص١٩٧).
٧٠ـ والفضة بأجمعها تمثل أعمق وأنفذ استقصاء (ص١٩٧).
٧١ـ الرحلة الخطيرة، الصراع المركزي، وتمجيد البطل (ص١٩٧).
٧٢ـ تحوي الأجزاء الأول والثاني والثالث (ص١٩٨).
٧٣ـ ولكن لما كانت القصة معنونة بالدب وله أهميته الجلية، فإنني سأعود اليه فيما بعد، في بحثي هذا (ص١٩٩).
٧٤ـ وعلى ما بين الرجلين من فروق كبيرة فإن بوسعنا (ص٢٠٠).
٧٥ـ وكما فعل ماركس فإنه يحلل الطبيعة (ص٢٠٠).
٧٦ـ نجد أن الصراع ذو شقين: فمن الناحية الواحدة هناك الوجه الدارويني (ص٢٥٤).
٧٧ـ ومع أهمية هذه الأفكار فإن القضية (ص٢٢٤).
٧٨ـ التي درسها وفصلها العصر (ص٢٢٤).
٧٩ـ وفيما راح داروين وفرويد وماركس يضعون القضية في إطار المصطلحات راح فريزر يطور ديالكتيكه (ص٢٢٤).
٨٠ـ والطقوس التي إذا أقيمت، ضمنت تغلب الآلهة على الأداء، فضمنت بالتالي لقاء الانسان وبالنتيجة فإن فريزر (ص٢٢٥).
٨١ـ وفضلاً عن ذلك فإن الكثير (ص٢٢٥).
٨٢ـ كما أن طريقة المقارنة التي تثبت فيها طيلة حياته (ص٢٢٦).
٨٣ـ وهكذا فإن الغصن الذهبي (ص٢٢٦).
٨٤ـ تعود بأصولها الى الستينات في القرن الماضي (ص٢٢٧).
٨٥ـ ولئن يكن هذا الأسلوب البلاغي فإنه ولا شك (ص٢٢٨).
٨٦ـ إن بين هذه جميعاً وبين الغصن الذهبي صلات قربى متواشجة (ص٢٢٨).
٨٧ـ لم يكن مجرد صدفة (ص٢٣٦).
٨٨ـ وكذلك القصر الايطالي التي تنحدر جنائنه المدرجة (ص٢٣٧).
٨٩ـ كان هذا المكان الغابي في القدم (ص٢٣٧).
٩٠ـ ذات يوم أيلولي (ص٢٣٧).
٩١ـ وفريزر ـ ينبئنا عن ذروة الفعل (ص٢٤٦).
٩٢ـ وبالنسبة الى الباحث الذي كفريزر، فإن الثروة المثالية (ص٢٤٦).
٩٣ـ لا شك أن الرومانسية البحث (ص٢٤٧).
٩٤ـ إذ ما من شك في أن القديس الذي يذكره تقويم الكنيسة والذي سحلته الخيول (ص٢٤٩).
٩٥ـ وأما أن الأمر ليس مبتذلاً بل إنه هو الذي يجب جداً تأكيده (ص٣٥).

قصص من سارويان[٤٤].
٩٦ـ ويشمها لساعات (ص١٠).
٩٧ـ وبالتأكيد لن يسمح له بالدخول (ص١٠).
٩٨ـ جاءت أمي الى زائرنا الوحيد بالقهوة (ص٢٤).
٩٩ـ مشيت عشرة أميال (ص٢٤).
١٠٠ـ مشى ببطء خارج البيت صافقاً الباب (ص٢٥).
١٠١ـ ولكنه انتوى أن يبقى معها (ص٢٩).
١٠٢ـ وعلى اية حال، فإنه سيجد نوعا (ص٢٩).
١٠٣ـ وهنا الحياة لا زالت تتحرك (ص٣٠).
١٠٤ ـ الصمت كان تقريباً حتماً صمتاً مقدساً (ص٣٠).
١٠٥ـ ضحك سراً وعلناً بعد أن وضعها أمامه بقوة كجزء من وجوده بشكل منبسط (ص٣١).
١٠٦ـ قال: حسناً، إني هنا (ص٣١).
١٠٧ـ لا زلت ذلك الشر (ص٣١).
١٠٨ـ تؤثر عليها (ص٣١).
١٠٩ـ اندهش فجأة (ص٣٢).
١١٠ـ وهو يجلس على مائدة العشاء (ص٥١).
١١١ـ لم يكن يعرف بالتأكيد فيما إذا كان يحب المدرسة (ص ٥٢).
١١٢ـ إذا كانت الفئران تحمل مرض الملاريا إذن، من المحتمل (ص٦٦).
١١٣ـ وكذلك صوت العظام الصغيرة، وهي تتكسر والتي تشعرنا بالحزن (ص٦٧).
١١٤ـ لست صاغياً (ص٩٠).
١١٥ـ راغباً بشيء (ص٩٤).
١١٦ـ تجعله يضحك الى درجة أن وجهه يحمرّ (ص٩٥).
١١٧ـ طيب. سوف يضحك بلا معنى ضحكة قديمة. إذن سيكون ممثلاً (ص٩٥).
١١٨ـ محاولاً أن يظل أن يضحك (ص٩٥).
١١٩ـ وكم الأشياء كئيبة ومنعزلة (ص٩٨).
١٢٠ ـبين كم من العمر تبلغ (ص٩٨).
١٢١ ـتتكلم معه كما لو كان شخصاً كبيراً (ص٩٨).
١٢٢ـ قلت: لا. لا أعتقد بذلك حتى وإن رفسته وإن لم يعضك (ص١٠٨).
١٢٣ـ أعتقد أن هذا المسكين سوف يفعل خدعة (ص١٠٩).

## قلب الظلام:

١٢٤ـ ورغم أن كونراد . . . إلا أن وضعه (المقدمة: ب).
١٢٥ـ التي لم يستخدمها بالاسم أبداً (المقدمة: ت).
١٢٦ـ ومع أن كلاً من كلبنغ وكونراد يمثلان. . إلا أن الأساس (المقدمة: ت).
١٢٧ـ ومن بين تعبيري العامل ورب العمل ظهرت (المقدمة: ت).
١٢٨ـ ومن جهة أخلاقية، فإن أخلاقيات كونراد (مقدمة: ت).
١٢٩ـ وحتى رمزيته وتصوره الأخلاقي للأشياء، فإنها لا تكون فاعلة (المقدمة: ج).
١٣٠ـ ومقارنة بهذين الاثنين يبدو كونراد بريئاً (المقدمة: ج).
١٣١ـ من بين معاصريها من الكتاب لم تمتدح الروائية الانكليزية فرجينيا وولف ـ سوى كونراد (المقدمة: د).
١٣٢ـ ويبقى الحديث عن كونراد ناقصاً دون الحديث عن لغته

(المقدمة: ر).

١٣٣- عندما كان صغيراً في بولندا نظراً لأ كونراد (المقدمة: ر).

١٣٤- لقد استفاد ت. س. اليوت من مشهد الابلاغ عن موت كورتز (المقدمة: ط).

١٣٥- ويجثم ساكناً فوق أكبر وأعظم مدينة على الأرض (ص١).

١٣٦- إذن فأنت ذاهب الى هناك (ص١٦).

١٣٧- تسلقت الى ظهر الزورق (ص٤٠).

١٣٨- ولكن أحداً لا ينسى ابهامه (ص٥٠).

١٣٩- لقد كان ثقيلاً وثقيلاً من أي رجل على وجه الأرض (ص٣٧).

### تحليل العيّنة:

١- تحويل خلية الاضافة، التي هي خلية، نسبة تنطوي على وصف يتألف من:

جامد + جامد

كـ جدار البيت

و جامد + حدث

كـ حقل الترجمة.

فالحدث مصدر يحمل النسبة في ذاته وتحويله الى مصدر صناعي، انحراف في بنيته ودلالته كالقول: في مسائل ترجمية معينة والعودة الى «نول» العربية يكون على النحو الآتي: في ترجمات.. وربما كان هذا المنحى ناتجاً عن ترجمة: Translatable.

٢ - خرق مفهوم «الاستغراق» في نوع العربية، وهو ما يشير اليه معنى النكرة الوظيفي من دلالة العموم[٤٥] وإحلال مفهوم الاستغراق أو «العموم» في نوع الانكليزية: كالقول «لا بد لأي تحليل أو وصف» وهو ترجمة any analysis في حين تتوسط العربية الى هذا المعنى بالتنكير حسب، لأنه ينطوي على العموم بذاته:

«لا بد لتحليل أو وصف».

٣- تحويل في نظام «الوصف» في المشتقات:

كالقول: الترجمة فعالية بالغة الأهمية في العالم الحديث «فمادة «بلغ» تشير الى الوصول. ومنه قوله تعالى ﴿فإذا بلغن أجلهنّ﴾[٤٦]. فإذا استبدلنا «بالغة» بـ «واصلة»: «فعالية واصلة الأهمية» أدركنا انحراف التحويل. وربما هي ترجمة لـ: Very important.

إن صفة فاعل تستقر في نظام الاسناد، على النحو الآتي: إن الترجمة (فعالية) بلغت أهميتها منتهاها... أو بالغة أهميتها منتهاها.. الخ. والعودة الى نول العربية: الترجمة نشاط ذو أهمية قصوى، أو (فعالية) مهمة جداً. إذا أصر المترجم على استعمال (فعالية).

٤- تحويل في معاني الوظائف النحوية للأدوات كالقول: «التي تتميز بواسطتها الأصول» فمعنى الوظيفة النحوية للـ«باء» ينطوي على مفهوم الاستعانة، فلا حاجة ها هنا الى كلمة «واسطة» التي هي تحريف «دلالي» لكلمة وساطة: التوسط بين.. من الوساطة»[٤٧].. ويكون القول: «التي تتميز بها الأصول».

٥ - تحويل في التعليق، كالقول: «تنسب اليه ملاحظاتنا عن نماذج معينة» وربما هي ترجمة Our notes.... about يتعلق الفعل «لاحظ» ببنيته (متعد) ويكون القول: تنسب اليها ملاحظاتنا نماذج معينة.

٦ - تحويل في تطابق الجنس في نوع العربية، كالقول: «لا يمكن مناقشتها» أي «لا تمكن مناقشتها».

٧ - تحويل في قانون النفي في نوع العربية. كالقول: لا تمكن مناقشتها مناقشة جدية دون الاعتماد، وربما هي ترجمة لـ With out depending فعلى مستوى الوظيفة النحوية، تكون «دون» ظرفاً، وهي ضد فوق وعلى مستوى الدلالة «المعجمية» تكون «دون» بمعنى أقرب.

تقول: «هذا دون ذاك» أي أقرب منه، وتحول هذا المعنى المعجمي الى المعنى الوظيفي الآخر: وهو «الاغراء».

تقول في الاغراء بالشيء «دونكه» ويتوصل نوع العربية الى النفي بـ «من غير» أو بـ «لا».

٨ - تحول عن قانون «المطاوعة» في «قالب» العربية. وهذا القانون جزء من سمة الاشتقاق، التي تصدر عنها أبنية القالب في نوع العربية كالقول: «وانعدمت فيها الحواجز».

وينزع قانون المطاوعة الى الأفعال المادية، دون الأفعال المعنوية، فنقول «انكسر» و«انفتح» و«اندفع» ولا نقول: انفهم واندهش وانعدم، ويرتبط «النّزوع» و«الافتراق»، بقوانين «النوع»، التي تؤسس أنظمتها الدلالية، على أسس (توزيعية) محددة.

٩- تخريب قوانين الربط في نوع العربية: كالقول:

«وبالرغم من كثرة المقالات فلا نجد»

«وبهذا فإن الايقاع...

«وعليه فإن عناصر التركيب».

إن «الفاء» هي أداة ربط أساسية في الجملة المركبة. العربية (جملة الشرط) بكون هذه الجملة منطوية على سلسلة جمل «بسيطة» فالفاء تقوم بوظيفة «تعليم» Marking المركز وتوابعه. وهي تبرد حيثما وردت الجملة المركبة: في منحييها الشكلي والدلالي كقوله تعالى: ﴿والزانية والزاني فـ: اجلدوا كلاً منهما﴾[٤٨] يقول الفرّاء: «رفعتهما (الزانية والزاني) ولا ينصب مثل هذا، لأن تأويله الجزاء»[٤٩] وقد قام المترجمون، بتوهم الشرط، بإيراد الفاء مطلقاً الأمر الذي يترك آثاراً تخريبية في نظام الارتباط المركب: ويحيل عليه أنظمة تستقر في تراكيب أخرى، وتنتج دلالات أخرى:

فنرى في القول:

«ولكن عندما نقول إن وجه الله قد يوجد في قشر الحجر/ فإننا ندرك» الأداة «عندما» وهي أداة محولة الى الشرط (٥٠) تستدعي فاء الربط وإجراء تحويل في الجملة آنفة الذكر. يقدم لنا السلسلة التركيبية على النحو الآتي:

ولكن فإننا ندرك

عندما نقول إن وجه الله...

وتقع آلة الاستدراك في العربية «لكن» ساكنة على الفعل مباشرة:

فيكون القول ولكن عندما . . . .
. . . . . . ندرك
أي : ولكن ندرك عندما . . . .

١٠- تحويل في الاسناد، من فاعل معلوم في نوع العربية، الى فاعل مجهول في الانكليزية.
كالقول:
«ونشرت الترجمة من قبل وزارة الاعلام» وهذا جزء من قوانين نوع الانكليزية الذي ينحو الى إقامة فاعلين مجهولين:
the translation was published
ثم عبارة «توضيح الفاعل»:
by ministry of information
العربية تنزع الى إقامة فاعلين معلومين، فيكون القول:
«ونشرت الترجمة وزارة الاعلام».

١١- تكرار «أداة» تؤدي الى معنى وظيفي ثان، والقصد معنى واحد.
كالقول: وهي النظرية العامة لكيفية عمل اللغة والتي تضع أقساماً عامة.
وربما هذا من: and which is
فها هنا يكون الموصول (بجملته) صفة لكلمة «لغة» وترتبط الصفة بموصوفها على نحو مباشر في العربية، فنقول «عمل اللغة التي تضع أقساماً». أما زيادة الواو فتؤدي الى الاشارة، الى موصوف آخر، غير كلمة «اللغة» فنستطيع تحويل التركيب بالواو على هذا النحو:
كيفية عمل اللغة و البنية التي تضع أقساماً أخرى.

١٢- تحويل في نظام التعليق الفعلي: كالقول: «لتلعب دوراً».
وهو من play a role
والفعل في العربية: بـ: فيكون
القول: لتلعب بدور.
وهذا لا يكون، لأن المقصود:
تأدية الدور، وليس اللعب به.
ش فنقول: وأدى «دوراً».

١٣- تحويل في توزيع أدوات الربط كالقول:
فلئن يسرت جدران عدن . . .
فأن . . .
فلئن (قسم) تستدعي «اللام» في الربط، وإن (شرط) تستدعي (الفاء).
وهذا جزء من علامات التفريق، في الأساليب اللغوية.
فاللام علامة قسم
والفاء علامة شرط
ويتعلق الاستدعاء بقانون الموقعية بين الشرط والقسم (التقدم والتأخر).

١٤- تحويل في نظام التعليق:
كالقول:
«يشيرون عن طريق ما يختارونه»
والعربية: يشيرون بما يختارونه.

١٥- ارتجال مركبات تكافىء الدلالة في النوع المترجم عنه: «وكما هكذا».
في القول:
«وكما الذهن للقلب والذهب للزنبقة هكذا كنز الملك لجنينة الملكة». وتطرح العربية (هكذا) لأنها تؤدي بـ (كما) ما تؤديه الانكليزية بـ . . so . . . and such as this
ويكون القول: وكما يكون الذهن للقلب. . . يكون كنز الملك لجنينة الملكة.
فالعربية تعيش في (الفعل).

١٦- تكرار (المتوسط) بين الشيئين كالقول:
وهو ينجم عن التوحد بين الملكة وبين المسيح.
وربما هو ترجمة لـ between... and
والعربية: التوحد بين الملكة والمسيح.

١٧- تخريب في نظام تعاقب المفسر والمفسر (نظام الرتبة) كالقول:
ما هي الأشياء المعينة بالأسطورة؟
وهي من What is
إن الضمائر في العربية حروف تدل على معانٍ صرفية عامة، وهي لا تكون معرفة إلا بقرائن السياق. وقرائن ضمائر الغيبة، في السياق، هي ما ترجع اليه من أسماء[٥١].
فكلمة (الأشياء) هي مرجع الضمير (هي). أي أنها تعرف بـ (هي) وليس العكس. فنقول ما الأشياء؟

١٧- تحويل في نظام العدد النحوي. كالقول «كلا الأمرين عزيا» وهي من
والعربية: كلا الأمرين عزي.

١٨- تعويض الدلالة بأدوات مضافة: فنشأ، من هذا، تركيبات مرتجلة: كالقول:
«أو ربما عندما تعتبر انثروبولوجيا كمؤثرات براغماتية»
ونوع العربية: يكتفي بـ «أن» التي تنطوي على الترجيح والاحتمال وبعبارة أدبية، توجد في أحشاء «أن» ربما، ويكون القول «أو أن تعد أنثروبولوجيا».

١٩- تحويل في نظام الخلايا المركزية والثانوية للجملة.
كالقول:
تعتبر انثروبولوجيا كمؤثرات برغماتية، وهي من
لأن التشبيه يقع في خلية الاسناد كالقول: المطر كاللؤلؤ
وهي مسألة مرتبطة بقوانين التعريف والتنكير في النوع أما الوصف (الحال) فيقع في خلية التخصيص (٥٢) أو الفضلة.
ويكون القول: «تعد انثروبولوجيا مؤثرات براغماتية».

٢٠- تخريب في نظام التتابع. كالقول:
«المرحلة الخطرة، الصراع المركزي، وتمجيد البطل».
فالتتابع في العربية يكون بحرف عطف ويكون القول:
المرحلة الخطرة والصراع المركزي وتمجيد البطل. .

٢١- تحويل في نظام المعاني النحوية: كالقول «تحوي الأجزاء الأول

والثاني والثالث».
فالبدل في هذه الجملة هو كلمة
الأول، وينبغي أن يكون مطابقاً المبدل منه.
ولكنه ها هنا يفترق عنه عدداً:
«الأجزاء الأول»
والعربية تتوسط الى هذا بالعطف فيكون: «يحوي الجزء الأول والثاني والثالث».

٢٢ـ تخريب وشائج التركيب:
كالقول: نجد أن الصراع ذو شقين، فمن الناحية الواحدة هناك الوجه الدارويني، إن الوشائج ها هنا تفترض:
الصراع ذو شقين: الشق الأول
أو يميز الشق الأول... الخ
إن القول
ذو شقين: فمن الناحية
ينطوي على (استئناف» لا يقيم تآلفاً دلالياً مع ما تقدم عليه.
ويكون القول:
نجد أن الصراع ذو شقين: شق الوجه الدارويني الذي يرمز الى (أو يمثل) الناحية الواحدة.
ومن هذا التخريب أيضاً: «بعد أن وضعها أمامه بقوة كجزء من وجوده بشكل منبسط».

٢٣ـ ارتجال مركبات ربط ـ كـ: فيما راح... راح...
وفيما راح داروين... راح فريزر
والعربية:
وحين كان داروين وماركس وفرويد..
يضعون... كان فريزر
فمركب «كان يفعل» الذي يدل على استمرار الحدث في الزمن الماضي (٥٣) يتضمن في دلالته جزءاً من دلالة الفعل (راح).

٢٤ـ تكوين عناصر اعتراض في سلسلة التركيب. كالقول:
«فضمنت بالتالي، بقاء الانسان وبالنتيجة فإن فريزر».
وهذه العناصر تقوم على تحويل في وظائف الأدوات (الباء والواو والفاء) ومعاني الكلمات (النتائج والتالي).
والعربية:
«فضمنت من ثم بقاء الانسان، وعلى هذا جرى فريزر».

٢٥ـ تحويل في القالب:
كالقول:
«طيلة حياته»
فمادة (طول) من العربية تنشيء (طِوال) بالكسر صفة و(طَوال) ظرفاً.
و(الطول) صفة و(طولَ) ظرفاً
تقول العربية:
«طولَ أو طَوالَ حياته».

٢٦ـ استعارة مركبات ترجمة. كالقول «الستينات» وهي من العربية: العقد السادس.

٢٧ـ تحويل في التطابق: كالقول: «وكذلك القصر الايطالي التي تنحدر جنائنه».
والعربية: القصر الايطالي الذي تنحدر جنائنه. وهذا التحويل ناشيء عن توهم إمكان استبدال: التي تنحدر بـ (المنحدرة).
أي تحويل العبارة (الموصول وصلته) الى جملة (الصفة المشبهة وفاعلها)؛
«القصر الأيطالي المنحدرة جنائنه».

٢٨ـ تحويل في مستوى الإشارة، في الجامد والمشتق. فالجامد يشار إليه (يوصف) والمشتق يشير (يصف).
كالقول:

المكان الغابي
يوم أيلولي

فالغابة تُوصف
وأيلول يوصف
فإذا كنا نتوهم انطواء الغابة على معنى المشتق (أي المكان كثيف الشجر مثلاً) فعلى أي شيء تنطوي كلمة (أيلول)؟؟

٢٩ـ تحويل في مستوى التعليق
كالقول:
«جاءت أمي الى زائرنا الوحيد بالقهوة».
في العربية مستويان من هذا التركيب:
جاء إليه أي انتهى إليه.
وجاءه بـ: أي حمل إليه
ويكون القول: جاءت أمي زائرنا الوحيد بالقهوة
ومن ذلك:
تؤثر عليها
والعربية: تؤثر فيها
ومن ذلك:
«وهو يجلس على مائدة العشاء»
والعربية: وهو يجلس الى مائدة...

٣٠ـ تحويل من دلالة المركب. كالقول: «وهنا الحياة لا زالت تتحرك».
إن ال(التام) في العربية (فعل) إذا نُفي بـ (لا) تحول الى الدعاء، وليس الى الزمن.
والمقصود في الجملة آنفة الذكر:
الزمن.
ويكون القول: «وهنا الحياة لا تزال تتحرك»

٣١ـ تحويل في مستوى الموقعية.
كالقول:
«إذا كانت الفئران تحمل مرض الملاريا إذن من المحتمل»
العربية: فمن المحتمل إذن.

٣٢ـ تحويل في بنية القالب (ارتباط بنية القالب بمستوى الدلالة)
كالقول:
لست صاغياً
فـ صغا = مال وبابه: عدا

ونقول: صغا يصغو. وأصغى اليه مال بسمعه نحوه[٥٤].
العربية ها هنا:
«لست مصغياً».

٣٣- تحويل في دلالة المركب الزمنية:
كالقول:
محاولاً أن يظل أن يضحك
فالمركب ظل يفعل «يدل على حدث مستمر في الماضي»[٥٥].
والتفريق بين الفعل المساعد (ظل) وحدثه (يضحك) بـ «أن» التي تؤدي وظيفة الاستقبال والتحويل الاسمي يشير الى انحراف ناشىء عن محاكاة أنماط أخرى في نوع العربية: كالقول: «وددت أن يذهب أي وددت ذهابك».
أما هنا فيكون:
ظل أن يضحك = ظل ضَحِكاً
أما ظل يضحك فـ = ظل ضاحِكاً

٣٤- تحويل في توزيع (العلامة) الزمنية
كالقول:
«التي لم يستخدمها بالاسم أبداً»
فالعلامة بين حدث الماضي (لم يستخدم) نكون بـ ظرف ماضٍ وليس بظرف استغراق.
فيكون القول:
«التي لم يستخدمها قط».

٣٥- تحويل في مستوى الموقعية والربط:
كالقول:
«انحنى المدير عليه متمتماً بينما كان يسير محاذياً لرأسه». وهي من While.
أما (بينما) في نوع العربية. فتكون لها الصدارة وتؤدي وظيفة الربط الفجائي كالقول: «فبينما العسر إذ دارت مياسير»
وابن الانباري. ينص على تأديتها الربط الشرطي. تقول:
«بينما أنصفتني ظلمتني»[٥٦].
وهي، في كلا القولين، لا تغادر مرتبتها الجامدة.
وتتوصل العربية الى الربط الداخلي بـ (في حين). فيكون القول:
«وانحنى المدير عليه متمتماً، في حين كان يسير.. الخ».

٣٦- تحويل في مستوى الدلالة الزمنية:
كالقول:
(كادوا أنْ يدفنوني)
فالمركب (كاد يفعل) يدل على مقارنة وقوع الحدث. ومجيء «أنْ» قبل الحدث يسير بالدلالة الى المستقبل. فينشأ التعارض بين الدلالتين:
نقول: «كادوا يدفنوني»
ومن ذلك:
وبدا لي المنزل سينهار قبل أن...
العربية:
«وبدا لي المنزل موشكاً على...
أو على وشك».

## في الاستجابة

نلاحظ إذن:

١- إن بؤرة التحدي الحاسمة «تتموضع» في البُنى وليس في الكلمات. وأن البنية النحوية، دون البنيتين الصرفية والصوتية، هي التي تدق أجراس الخطر: في إحلال نوع لغة محل نوع آخر. ولما كانت العربية المعاصرة ذات بنية نحوية وثائقية (كتابية)، وليست حيّة (صوتية) أدركنا طبيعة التحدي وأدركنا، في الوقت نفسه، معنى الاستجابة.

فإذا كان «التحدي» يحمل خطراً ذا شعبتين: شعبة استفحاله (بكثرة المنقول) وشعبة قوته (بكونه يتغلغل في بنية غير مستعملة) فإن الاستجابة (على وفق قوانين علم اللغة) تتميز، هي الأخرى، بـ:
أ- سكونها، أي بمقاومتها الطويلة.
ب- نشاطها التاريخي (من خلال ما تراكم، بها وفيها، من نتاج).
هذا هو جدل المشكلة.
التحدي والاستجابة في العربية:
إن القصور في (الانسان) وليس في (النظام).
فإذا وصلنا الى هذا انبغى لنا أن نقرر نتيجة الاستجابة الحاسمة:
وهي: تكوين بؤرة صوتية، بؤرة (كلام) حية.

فما لم ننقل وثائقية الكلام الى الحياة، فإننا سنترك التحدي يوسع شبكته بلا مقاومة تذكر.

إن هذه البؤرة، وهذا أمر بديهي، تتكون في سياق تاريخي: أي في سياق (استعمالي) وفي هذا السياق تحتك بالجانب الفردي: إن هذا الجانب يستعمل الفصيحة في مستوى الكلام: في أوقات من اليوم، أوقات ينشئها الدين (الصلوات والأدعية وتلاوة القرآن.. الخ) ومن هنا أمكن تطوير الاستجابة: من خلال مركزين أساسيين: الاعلام والتعليم. أعني الاعلام الناطق (الراديو، التلفزيون) والتعليم الناطق (إلقاء المحاضرات).

إن تكوين هذه البؤرة يشبه، إلى حد ما، إنشاء مصنع ينتج بضاعة ومصطلحات. إننا لا نستطيع قَوْد مشكل المصطلح من غير أن نقيم القاعدة التكنولوجية في بلادنا. وكذا لا نستطيع خلق استجابة حقيقية للتحدي الخطير بإجراء «تعديلات» و«تصويبات» على وفق منهج (معياري) وحيد. قادم من التاريخ، ليس له (غطاء) أي غطاء. لا يعني ذلك أننا نخلد الى السكوت، حتى تكوين البؤرة الصوتية، بل نذكر أن الوعي هنا ضرورة:

ولكنه: ضرورة تدق جرس الخطر، ولا تغير الخطر!
كيف تتكون البؤرة الصوتية؟
إن هذا البحث لا يجيب عن (كيفية) تكوين البؤرة الصوتية! بل يجيب، وأزعم أنه أجاب، عن إمكان تكوينها:

نعم.
أما البؤرة الصوتية
ومستواها
وتعدديتها... الخ
فلها مقام آخر.

(١) يعرّف العالم اللغوي السويسري المشهور: فردينان دي سوسور (١٨٥٧ ـ ١٩١٣) الاشارة اللغوية بـ «كيان سايكولوجي له جانبان: الدّال Signifie والمدلول Signified: والعلاقة بينهما «اعتباطية» ويشرح مفهوم الاعتباطية بقوله: «إنّ فكرة الأخت Sister لا ترتبط بأية علاقة داخلية بتعاقب الأصوات S-O-E-U-R التي تقوم بوظيفة الدال في اللغة الفرنسية. فهذه الفكرة، يمكن التعبير عنها باستخدام تعاقب صوتي آخر. انظر علم اللغة العام: الناشر دار آفاق عربية، بغداد ١٩٨٥ ص ٨٥ و٨٦. ورد على من أعترض على فكرة «الاعتباطية» بالألفاظ التي توحي بمعناها وألفاظ التعجب «بـ» أن هذه ذات أهمية ثانوية، وأصلها الرمزي موضوع خلاف/انظر المصدر السابق: ٨٩.
غير أن «سوسور» كان يكرس مفهوم الاعتباطية بين (الدال والمدلول) في لحظة عزل الاشارة اللغوية عن (قيمتها) الاستعمالية: التي تعيد (الوشيجة) الى جانبي الاشارة. وكأن الشيء هو نفسه لفظة: فما بالك إذا كان هذا «اللفظ» كلام الله؟

(٢) نشير هنا الى قطبي هذه المصنفات (من حيث المنهج): «دلائل الاعجاز» للعلامة عبد القاهر الجرجاني: الذي يتخذ التحليل الدلالي منهجاً له: وإعجاز القرآن للباقلاني الذي ينطوي على منهج تفسيري تأملي.

(٣) Nicholson, R. A. A. Literary History of the Arabs Cambridge, 1956, P. 235.

(٤) وقد حاول المشركون «الربط بين القرآن) و(الشعر): يفسر د. عبد الجبار المطلبي ذلك: «لما تحدثه آياته من أثر بالغ في نفوس السامعين، (فنسبوها) الى فعل قوى غيبية: وسرعان ما استغلوها فربطوا بين الكلام الفريد وهذا الضرب من الكلام الذي ينقله الشاعر عن شيطانه. وفي هذا السياق يمكن وضع «الإلهام» و«الوحي» في مقارنة بينهما وبين «الشعر» وآي القرآن. مواقف في الأدب والنقد، دار الحرية للطباعة / الناشر دار الرشيد / وزارة الثقافة والاعلام: ١٩٨٠ ص٣٧. إن الشاعر «يتلقى التأييد من قوة عليا لا من الجن والشياطين» المصدر السابق ص١٣١.

(٥) د. رشيد عبدالرحمن العبيدي / مقال بين البحث اللغوي العربي والألسنية الأوربية / مجلة كلية آداب المستنصرية عدد ١٢/١٩٨٥ ص٥٥.

(٦) د. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ١٩٧٣، ص١٠٨.

(٧) هذه مقولة العالم الأنثروبولوجي الشهير: كلود ليفي شتراوس، في وحدة النبات والحيوان والانسان، انظر: مقال مؤسس البنيوية وآخر الكبار لفرانسوا دوس، ، مجلة المنار، العدد ٦، السنة الأولى، حزيران ١٩٨٥.

(٨) فندريس، اللغة، تعريب عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصّاص، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة ١٩٥٠، ص١٤٨.

(٩) يفرق علم اللغة المعاصر، بين نوعين من القوانين: الكلية والنوعية. وترتبط الدراسة الأولى باللغة، بوصفها ظاهرة «الانسان» وتقع في «حقل علم اللغة العام».
وترتبط الدراسة الثانية باللغة بوصفها ظاهرة قومية: وتقع في حقل علم اللغة الخاص: ويفضل بعض الباحثين خلع مصطلح «اللسانيات» على الدراسة الأولى ومصطلح «الألسنية» على الدراسة الثانية: ومهما تعددت المصطلحات فإنها لا بد أن تصبّ في واحد من هذين الحقلين:
ولقد سعت نظريات البحث اللغوي الحديث عامة، والنظرية التوليدية التحويلية Generative Transformative theory خاصة الى الوصول الى الكليات اللغوية أو إقامة النموذج اللغوي الانساني. لكن «علم اللغة» يظل مرتبطاً بالنوع، بوصفه حقيقته الوحيدة.

(١٠) د. ريمون طحان «الألسنية العربية»، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٢: ج ٣ ص١ وانظر أيضاً: د. مالك المطلبي، الزمن واللغة، رسالة دكتوراه ـ مخطوطة كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٤، ص٢٣.

(١١) غير أننا ينبغي أن نشير الى أن بؤرة التحدي في «الكلمات» هي التي قادت الى البحث في «مواجهة» أو بتعبير سايكولوجي الى الاستجابة لهذا التحدي. فهي بهذه تكون «بؤرة التحدي التأريخية»:
فلقد بدأ علماء البحث اللغوي العربي، يصبّون اهتمامهم على نقطة: أثارت قلقاً عقائدياً: هذه النقطة تتمثل بوجود كلمات «غير عربية» في القرآن الكريم. وتعبر الصرخة التي أطلقها الأصوليون عن هذا القلق:
«هل ورد المعرب في القرآن؟»
وهكذا دخلت الإجابة عن هذا السؤال «في عقائدهم وكثرت مناقشاتهم في تحليل «المعرّب وتحريمه» انظر كتاب في التعريب، أحمد بن كمال باشازاده، تحقيق ودراسة د. أحمد الخطاب العمر، ط ١، مطابع جامعة الموصل، الموصل ١٩٨٣ ص٧، ويجدد «الجواليقي» في كتابه «المعرب» مدار الخلاف، في منحيين على النحو الآتي:
الأول: أن ليس في كتاب الله تعالى شيء من غير العربية. وعن أبي عبيدة: من زعم أن في القرآن لساناً سوى العربية، فقد أعظم على الله القول. وآحتج بقوله تعالى: ﴿إنا جعلناه قرآناً عربياً﴾ الزخرف: ٣.
الثاني: إن فيه أحرفاً كثيرة من غير لسان العرب، مثل سجيل، والمشكاة، واليم والطور، وأباريق، واستبرق، وغير ذلك.

ويقدم من نقل عن أصحاب هذا الرأي تعليلاً لوجود المعرّب في كلام العرب: إن هذه الحروف بغير لسان العرب، في الأصل، فقال أولئك القائلون بوجود المعرب في الكتاب الكريم: قالوا على الأصل. ثم لفظت به العرب بألسنتها، فعرّبته. فصار عربياً بتعريبها إياه. فهي عربية في هذه الحال، أعجمية الأصل. انظر كتاب المعرّب، للجواليقي، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة، ١٩٦٩، ص٥٢، ١٥٣.

وعلى هذا بدأ تحدي بؤرة الكلمات، من منطلق العقيدة، ثم تحول، مع تقدم البحث، الى حقله اللغة.

يعرض سيبويه، الكتاب، ج٤، ص٣٠٣ لهذا «المشكل» تحت «باب ما أُعرب من الأعجمية». وهو يميز بين أمرين في هذا الباب:
١) ما ألحقوه ببناء كلامهم.
٢) وما لم يلحقوه.
من أمثلة الأول (دِرهم) ألحقوه ببناء (هِجْرَع) و(دينار) ألحقوه بـ (دِيماس) و(جورب) ألحقوه بـ (فوعل).
أما الذي لم يلحقوه: فيبدلون مكان الحرف ويغيرون الحركة ويبدّلون مكان الزيادة، ولا يبلغون به بناء كلامهم، لأنه اعجمي الأصل، فلا تبلغ قوته، عندهم الى أن يبلغ بناءهم.
وربما تركوا الاسم على حاله، وإذا كانت حروفه من حروفهم، كان على بنائهم أو لم يكن. نحو (خُرَّم) و(الكركم). وهكذا يتضح أن مدار الاستجابة هو في التغيير. أو على نحو آخر: تمثل الوافد. وعلى عبارة العلامة أحمد بن سليمان كمال باشازاده: «التغيير معتبر في حد التعريب» كتاب في التعريب: ص٩.
إن «الاستجابة» أو «التمثل» أو «التغيير» تتجلى في قوانين البنية الصرفيّة أولاً، وقوانين البنية الصوتية ثانياً.

فمن أمثلة التغييرات الصرفية، ما أورده سيبويه من نحو (جورب) ألحق بـ (فَوْعل).
ومن أمثلة التغييرات الصوتية:
إبدال (الزاي) (سيناً) لأنه ليس من كلام العرب (زاي) قبلها (دال). نحو مهندس. وهي من (مهندز).
وإبدال (الواو) (تاء) كما في (تنور) وهي من (وَنور).
وقد تطور البحث في هذه «التغييرات» الى استنباط، ما تمكن تسميته بـ «قواعد تمييز صوتية» بين الكلمات العربية، والكلمة الأعجمية: منها:
١) ليس في كلام العرب (زاي) قبلها (دال).
٢) ولا يجتمع في كلامهم (الجيم) و(القاف) مثل (الجرموق) و(الجوسق).
٣) ولا تجتمع (الجيم) و(الصاد) مثل (الجص) و(الصهريج)... الخ.
وعلى وفق هذا صار «التعريب» وهو «التغير» معياراً: (تصويبياً). ومن ذلك ما وجهه صاحب كتاب «في التعريب» من نقد الى «الجوهري» صاحب الصحاح، والفيروزابادي صاحب القاموس، اللذين عدا (البَخت) وهو (الجدّ) مُعرّباً. قال «ولم يصيبا في القول بالتعريب، لأنه غير مغير، هو من المستعمل على حاله، الذي لم يتصرف فيه أصلاً، المصدر السابق، ص٥٢.
وخلاصة القول إن منطلق استجابة العربية للتحدي كان العقيدة. ثم صار اللغة. لكن بقي محصوراً في نطاق (الكلمات) و(الأبنية)، ثم تقدم الوعي

اللغوي خطوته الحاسمة حين عرض للمتغيرات، داخل بنية التركيب العربي. لكنه توقف في حدود معينة، كما سنعرض لهذا في موضعه إن شاء الله.

(١٢) د. تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مطبعة الرسالة، القاهرة ١٩٥٥، ص٢٢٧.

(١٣) المعجم: مادة: شكل.

(١٤) من مخطوطة محاضرات: الاستاذ عبدالحميد الحديدي التي ألقاها على طلبة معهد التدريب الإذاعي في القاهرة عام ١٩٦٩.

(١٥) الدلالة بـ (دون) على نفي، يشير الى انحراف في قوانين المعاني النحوية الوظيفية.

(١٦) انظر معجم علم اللغة النظري: وضع الدكتور محمد علي الخولي، ص ١٦١، ط ١، بيروت ١٩٨٢.

(١٧) معجم مصطلحات علم اللغة الحديث: وضع نخبة من اللغويين العرب ص٦٦.

(١٨) معجم علم اللغة النظري، ص١١.

(١٩) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٢٠) مجلة آفاق عربية، مقال حوار في النقد المسرحي: قسم الترجمة، ص٧٩. السنة ١١، العدد ١. بغداد ١٩٨٦.

(٢١) المصدر السابق، مقال: صلاح عبدالصبور في رسالة ماجستير ص١٣٢.

(٢٢) الكهف، ١٤.

(٢٣) نظرية لغوية عامة، ترجمة د. عبدالباقي الصافي، مطبعة دار الكتب، البصرة، ١٩٨٣، ص١٣.

(٢٤) معجم علم اللغة النظري، ص١٦٤.

(٢٥) نظرية لغوية عامة، ص١٣.

(٢٦) جريدة الجمهورية، بغداد، العدد ٥٩٩٠، السنة ١٩ /١٢/٣١/ ١٩٨٥. ص ٣.

(٢٧) نظرية لغوية عامة، ص١٠٨. مقال ترجمته: ذكرى الجبوري.

(٢٨) سارتر يثير العاصفة: جريدة الجمهورية، العدد ٥٩٩٠، السنة ١٩، ١٢/٣١/ ١٩٨٥، ص٧.

(٢٩) نظرية لغوية للترجمة: ص١٧.

(٣٠) عصر البنوية، ترجمة د. جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد ١٩٨٥، ص٢٨٢.

(٣١) نتحدث في نقطة العام. أما في نقطة الخاص، فنشير الى المَنْحَيَيْن الوصفي والدلالي، الذي نزعت اليه المباحث اللغوية المبكرة. وفي رأسها كتاب سيبويه (القرن الثاني الهجري) ودلائل الاعجاز لعبد القاهر الجرجاني (القرن السرابع الهجري).

(٣٢) المسألة المشهورة التي وقعت بين إمام أهل البصرة سيبويه، وإمام أهل الكوفة الكسائي: ومدارها القول: قد كنت أظن أن العقرب أشد لسعة من الزنبور فإذا هو هي» وكان جواب سيبويه: فإذا هو هي، بالرفع، ولا يجوز النصب، وكان جواب الكسائي جواز الوجهين: العرب ترفع كل ذلك وتنصب: وآحتكم الى العرب بباب المجلس فوافقوا الكسائي. وقد ذاع صيت هذه المسألة ونظمت فيها الأشعار. نم مثل قول حازم بن محمد القرطاجني:

قد كانت العقرب العوجاء أحسبها قِدْماً أشدَّ من الزنبور وَقْعَ حما

وانظر في تفصيلها: مغني اللبيب لابن هشام، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت. ج١ ص٨٨.

(٣٣) نستأنس هنا برأي العالم النحوي:
نعوم جومسكي
صاحب النظرية التوليدية التحويلية في اللغة
انظر: النحو العربي والدرس الحديث، د. عبده الراجحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٩م.
وانظر: نظرية النحو العربي في ضوء مناهج البحث اللغوي الحديث: الدكتور نهاد الموسى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ط ١ بيروت ١٩٨٠.

(٣٤) د. إبراهيم السامرائي: العربية تواجه العصر، منشورات دار الجاحظ، الموسوعة الصغيرة، بغداد ١٩٨٢، ص٤٦.
غير أن د. ابراهيم السامرائي هنا لا يتوقف عند هذه المعضلة بل إن بحثه يتوزع خلال اضطراب منهجي بين نظام النحو وأنظمة المجاز، بين المفردات والتراكيب والأساليب. وهذه بُؤَرٌ مختلفة، لا ينبغي الخلط بينها.

(٣٥) د. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص١٢٦.

(٣٦) كما عليه دفاع أستاذنا المرحوم عباس محمود العقاد عن اللغة العربية، ونظامها الزمني، في معرض مناقشته كان المستشرقين الذين نسبوا إلى العربية نقصاً في تعبير صيغها عن الزمن. وحين كان المستشرقين يشنون غاراتهم على وفق منهج محدد، كان العقاد، بدوافع الحرص والحب، يرد على أمر اخترعه هو، أمر ذي علاقة بالمفردات العربية، التي تتصل مادتها بالزمن، أو ذي علاقة بالزمن بوصفه موضوعاً من موضوعات الوجود. يقول «إن الزمن الماضي مهمٌ عند أبناء البادية العربية في كل عهد من عهوده، لأنه مستودع المفاخر والأنساب والشارات، والسوابق والذكريات».
(أنظر مجلة مجمع اللغة العربية، مقال الزمن في اللغة العربية، ج١٤ ص٣٨).
فحين كان الاستاذ العقاد يعرض لزمن ذي سمات معجمية وأدبية كان المستشرقون يعرضون للزمن بوصفه فصيلة نحوية.

(٣٧) د. عبدالسلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية.

(٣٨) جي. س كاتفورد. نظرية لغوية للترجمة: ترجمة د. عبدالباقي الصافي: ص٥.

(٣٩) المصدر السابق، ص٨ ويمكن أن نلاحظ آثار الغزو في لغة المترجم كما سنعرض لاحقاً.

(٤٠) اخطر دعوتين على ما أرى: كانتا على يد سلامة موسى، مصر. وسعيد عقل، لبنان.

(٤١) ليس هذا مقاماً؛ نقلل فيه من شأن ما قدمه الأساتذة المترجمون، في حقول نقل المعرفة. وأنوه، على نحو خاص، بالاستاذ جبرا ابراهيم جبرا؛ وهو علم من أعلام الثقافة العربية المعاصرة، بل هو أمر يتصل بمنهج هذا البحث، الذي يستمد مقومه، من أمثلته اللغوية في كتب الترجمة.

(٤٢) تأليف جي. سي كاتفورد، ترجمة د. عبدالباقي الصافي، استاذ مساعد، رئيس قسم اللغة الانكليزية ـ كلية التربية، جامعة البصرة، مطبعة دار الكتب، جامعة البصرة، البصرة: ١٩٨٣.

(٤٣) تأليف خمسة عشر ناقداً «ترجمة جبرا ابراهيم جبرا» منشورات وزارة الاعلام، سلسلة الكتب المترجمة، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٣.

(٤٤) قصص من سارويان: ترجمة محمد صالح شريف، منشورات وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٧.

(٤٥) الكتاب، ج٢ ص١٤.

(٤٦) البقرة: ٢٣٤.

(٤٧) مختار الصحاح: مادة وسط، ص٧٢.

(٤٨) النور ٢.

(٤٩) معاني القرآن، تحقيق محمد علي النجار، الدار العربية للتأليف والترجمة، مطبعة سجل العرب، القاهرة ١٩٦٦. ج٢، ص٢٤٤.

(٥٠) د. مالك المطلبي، في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة دراسات، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨١، ص١١٨.

(٥١) د. تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها ص ١١٠.

(٥٢) المصدر السابق، ص١٩٤.

(٥٣) د. مالك المطلبي، الزمن واللغة، رسالة دكتوراه مخطوطة كلية الآداب، بغداد، ١٩٨٤ ص٣١٢.

(٥٤) مختار الصحاح: مادة ص، غ، ا، ص٣٦٤.

(٥٥) د. مالك المطلبي، الزمن واللغة، ص٣١٥.

(٥٦) همع الهوامع للسيوطي، عني بتصميمه محمد بدر الدين النعساني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، د. ت. ج١ ص٢١١.

# الدراما العربية وتحديات العصر

د. جميل نصيف ـ العراق ـ

الأدب شكل واحد من أشكال النشاط الابداعي الذي دشن به الانسان أول خطوة يدخل بها عالم إنسانيته المتسم بموقفه الايجابي من الطبيعة ومبتعداً بنفس القدر عن عالم حيوانيته المتسم بموقفه السلبي منها. لقد أعلن الانسان بممارسته لأول أشكال نشاطه الابداعي خروجه على علاقته السلبية بالطبيعة ـ هذه العلاقة المتسمة بالتبعية التامة، معلناً بذلك تحديه لها وتكييفه إياها وحملها على الإذعان لإرادته الخلاقة من أجل تلبية حاجاته وذلك من خلال تدخله فيها تدخلاً واعياً وإرادياً.

لقد كان تدخل الانسان في الطبيعة وحملها على تلبية حاجاته إيذاناً بولادة الوعي عند هذا الانسان ونتيجة ترتبت عليه، وهي علاقة جدلية تحافظ على وجود الظاهرة وتطورها عن طريق النفي والولادة. ولقد تمثلت أبسط أشكال هذا التدخل بتوظيف الانسان لأشياء الطبيعة من أجل تحقيق أهداف لم توجد هذه الاشياء من أجلها في الأصل. وهذا هو الابداع الفني بأبسط أشكاله، وفي جميع الميادين التي طرقها، إنه توظيف للوسائل لغير ما وجدت من أجله في الأصل (أي توظيفاً تعبيرياً إبداعياً، أعني لا توظيفاً دلالياً معرفياً) ومهما كان هذا الجهد البشري بسيطاً وساذجاً فهو أول دليل يقوم على ظهور علاقة جديدة للانسان بالطبيعة تستند الى مبدأ الخلق والابتكار: تكييف غصن شجرة ليصبح أداة صيد أو سلاحاً يدافع به عن نفسه ضد أعدائه في الطبيعة، أو تكييف الحجارة ـ هذه القطعة الصماء لتصبح أداة طيّعة في يده فتختصر جهده العضلي الذي يبذله من أجل البقاء أولا ولتزيد من انتاجيته ليزيد من فرص بقائه، بالاضافة الى أنها توفر له المزيد من الاطمئنان وسط هذا العالم المعادي والقاسي.

وإذا وجدنا مبتكرات الانسان الأول ساذجة وأحياناً لا نكاد نلمس فيها جهداً إنسانياً واعياً يذكر، فمرد ذلك بدائية وأولية وعي الإنسان نفسه في مثل هذه المرحلة المبكرة. إن هذه الثمرة من ثمار الوعي ـ مهما كانت بسيطة ـ قد ساهمت بدورها في تطوير وعي الانسان وتعميقه، بحيث مهدت الطريق ووفرت المستلزمات لأن تكون مبتكراته ـ ثمار وعيه الابداعي ـ التالية أدق وأجود وأكثر تنوعاً، وذلك بحسب تنوع حاجات الانسان نفسه تبعاً لذلك. وبهذه الطريقة توالت حلقات وعي الانسان بخطها التصاعدي المرتبط بتصاعد خط مستوى إبداعه لوسائل عيشه وبقائه في الطبيعة.

ومع الزمن تعددت مجالات الابداع لدى الانسان وتنوعت واختلفت أشكالها وذلك بحسب اختلاف وسائطها، غير أنها رغم ذلك اتفقت جميعاً في غاياتها. لقد وظف الانسان أبسط أشكال الابداع وأكثرها بدائية لتلك الأغراض والأهداف نفسها التي سخر لها أرقى أشكال الابداع وأكثرها تطوراً وتعقيداً في مرحلة متطورة أخرى من مراحل وعيه بالعالم. ولذلك لم يكن هناك، من وجهة نظر المختصين، فن جيد وآخر رديء، بل كان هناك فن أصيل وآخر مزيف. وانطلاقاً من هذا الفهم الصائب للنشاط الابداعي والنظرة السليمة اليه، فإن الفن البدائي يحظى بنفس الدرجة من الاهتمام والتقدير التي يوليها المختص للفنون الراقية، ولربما كان الفنان البدائي أكثر وعياً بأهمية إبداعه الفني في مجرى صراعه ضد أهوال الطبيعة وقوتها، من الفنان الحديث. وإذا كان الفنان الحديث يميل الى تغليب الجانب الجمالي في نشاطه الابداعي على الجانب النفعي، فلم يكن الجمال ـ على حد تعبير ارنست فشر ـ ليخطر ببال الفنان القديم وهو يقبل على إنجاز عمل فني. لقد كان كل همّ الفنان القديم منصرفاً الى تذليل العقبات التي تضعها الطبيعة: الملموسة والمتخيلة، في طريقه، وهذه الطريقة كانت الحياة تغدو أيسر وأسهل في نظر الانسان القديم بعد كل عمل فني جديد ينجزه، لأن هذا الانجاز يمثل تجاوزاً لعقبة مادية أو معنوية كانت تتحداه وتقطع عليه طريق تقدمه، وتزيد بالتالي من شعوره بالضعف أمام الطبيعة، وبتجاوز هذه العقبة بفضل الانجاز الفني الجديد يكون وعيه بالعالم واطمئنانه اليه قد تطور بنفس الدرجة.

والأدب بوصفه شكلاً إبداعياً بين أشكال إبداعية أخرى اتفقت فيما بينها حول الهدف واختلفت في الوسائط والأساليب، يمثل ـ أعني الأدب ـ في أرق سماته وخصائصه امتداداً تاريخياً متصلاً ومتنوعاً، مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالوجود البشري على امتداد تاريخه الطويل. وهذا التراكم الأدبي يختزن أعز وأدق خلجات ومشاعر النفس البشرة الحميمة، وآمالها وهمومها وتطلعاتها، كما اختزن الخبرة البشرية في الحياة ونقل كل ذلك الى الأجيال التالية، فتربت بها وأضافت اليها تراكماً جديداً.

إن من الأمور التيب تحظى بالاعتراف على نطاق واسع هو ان الأدب، بوصفه نشاطاً إبداعياً، قد اتبع طرقاً واعتمد وسائل

وأجساليب شديدة التنوع، وابتدع اشكـالاً كثيرة ومتنوعة جداً، كـما أنه توسل بأساليب بالغة التنوع والتعقد من أجل تحقيق الأهداف التي أخذها على عاتقه. إنه يكون مرة لصيقاً بالواقع ينقب عن الوسائـل التي تعينه على إعادة خلق هذا الواقع، على إعادة تنظيمه ومعالجة الخلل فيه بحيث يوحي للوهلة الأولى وكأن الأديب قد اكتفى بالنقل الحـرفي وارتضى بمثل هذا الدور المتواضع لنفسه. بينما نجده في مناسبة أخرى يلجأ الى الإغراق في المبالغة والتحليق على أجنحة الخيال، فيصور عوالم لا وجود لها وكائنات وعـلاقات لم يكن لهـا من وجود إلا في مخيلتـه، وذلك سعياً وراء تحقيق نفس الأهداف التي سعى الى تحقيقها في الحالة السابقة.

لقد أدى تراكم الخبرة الابداعية في ميدان الأدب الى ابتـداع أنواع أدبية معينة تعـاقب ظهورهـا حسب اجتهاد أغلب العلماء، وتـطورت أشكالها وأصنافها الداخلية على ضوء علاقتها الجدلية بمراحل الوعي الاجتماعي التي عرفها المجتمع البشري عبر التاريخ وتطوره. وهذه المراحل ثلاث: الوعي الخارجي (وعي الانسان بالعالم الخارجي): وله الأسبقية، نقض هذا الوعي بالوعي الداخـلي (وعي الانسان الـذاتي) وأخيراً فقد نقض هذان الوعيان بوعي اجتماعي من نوع آخر، وينتمي الى مرحلة تطور تأريخي أسمى من المرحلتين التأريخيتـين اللتين أفـرزتا شكـلي الوعيـين السابقـين، وهذا الـوعي الجديـد يجمع بـين الـوعي الخارجي والوعي الـداخلي جمعـا وتركيباً موحـداً (بودي أن أدعـو هذا الوعي الجديد بالوعي الطبقي). وإذا جاز لنا الأخذ بهذا الفهم لحركة التاريخ، جاز لنا الأخذ بالرأي الذي يفسر ظهور الأدب وتعاقب أنواعه الأساسية. وقد تعاقب ظهورها وفق التصـور التالي: الأدب القصصي وله الأسبقية لأنه جاء وفق أبسط أشكاله وأقـدمها (الأدب الميثـولوجي والخرافي والبطولي والحكائي) تجسيـداً لـوعي الانسان بالعالم الخارجي بجـانبيه المـادي والروحي. ومن سمـات هذا الـوعي البدائي طـابعه الجماعي لا الفردي ففي مشاعة بدائية هناك وعي جماعي واحد بالعالم وموقف واحد منه لا فرق بين وعي فرد ووعي فرد آخر، وبالتالي فـلا فرق بين موقف فرد من العالم وموقف فرد آخر من نفس العالم. ومن هنا جاء الاعتقاد بأن هذا الأدب الشعبي الفولكلوري القديم هو ثمرة جهد إبداع جماعي شعبي لا فـردي، بما في ذلـك الأدب الميثـولـوجي (طبعاً هناك من يعتقد بأنه ثمرة إبداع «ديني» خالص يمارسه السحرة والكهان والعرافون الخ) وحتى لو افترضنا أن جهداً فرديـاً ما وراء إبـداع هذا الصنف من الأدب الشعبي الفولكلوري أو ذاك، فسيأتي هـذا الأدب مجسداً لوعي الجماعة ومعبراً عن فهمها للعالم وموقفها منه ورأيها فيه. إن الحادثة وكذلك الأشياء تبدو في هذا النوع من الأدب وكأنها تحدث من تلقاء نفسها وبمعزل عن جهد الأفراد. بكلمة: إنها لا تترجم إرادة فرد أو مجموعة من الأفراد، بل إرادة الجماعة كلها. وبالفعل فبإمكاننا أن نلمس غياب الارادة الذاتية حتى في أعمال ملحمية تنتمي الى عصر تاريخي متأخر نسبياً مثل ملحمة «الإليـاذة» وأن فعل الأفـراد يمثل ـ في أحسن الأحوال ـ تنفيذاً لارادة الآلهـة لا أكثر. بـالإضافة الى أن هذا النوع من الأدب ـ رغم حداثته النسبية، لا يسجل مواقف فردية تعبر عن إرادة أصحابها في مواجهة الجماعة، وهذه مسألة مهمة جداً.

التطور التأريخي يتكفل بولادة وعي من نوع جديـد يرتبط بـالوعي السابق بعلاقة جدلية: إنه الوعي الذاتي، وعي الانسـان الفرد بعـالمه الداخلي، عالم المشاعـر والأحاسيس والحـدوس والهواجس الـخ، التي تشخص انعكاس العالم الخارجي على مرآة الذات الفردية. هذا النوع من الوعي يتطلب ظهور الشعر الغنائي، حيث تحتل شخصية الشاعر مكان الصدارة، وحيث نفهـم كـل شيء ونتلقى كل شيء من خـلال هذه الشخصية بالذات دون غيرها[1] وفي المراحل المبكـرة لهذا النـوع الجديد من الوعي ـ الوعي الذاتي الفردي ـ ولم تظهر بعد النزعة الذاتية الفردية المعبرة عن ارادتها وهي تجابه الجماعة وتواجهها بل ما تزال هذه الـذات تحاول جاهدة الانسجام مع إرادة الجمـاعـة والتـوفيق بـين مصلحتها الشخصية ومصلحة الجماعة. الشاعر الغنائي يحاول هنا أن يوظف وعيه الذاتي في خدمة المصلحة العليا للجماعة التي ينتمي اليها.

وينقض شكلا الوعي السابقان بوعي من نوع جديد، وعي تركيبي يجمع بين ما هو موضوعي وبين ما هو ذاتي، بين ما هو خارجي وبين ما هو داخلي، وعندما يكون الوجود الخارجي ثمرة من ثمار إرادات ذاتية فردية تشابكت فيما بينها جدلياً، وارتبطت فيما بينها بعلاقة متبادلة تقوم على النفي من أجل الانبعاث الجديد. الوعي الذاتي هنا لا يبقى حبيس الذات الفردية بل يترجم الى قرار معبر عن إرادة فردية نابعة من ذات فردية متفاعلة مع العالم الموضوعي مؤثرة فيه ومتأثرة به، مترتبة عليه ومتدخلة بمصيره.

في هذه الحالة لا يكون الأدب الملحمي ولا الشعر الغنائي ملائمين لتجسيد هذه الظاهرة الجديدة، فتقوم الحاجة لولادة النوع الأدبي الثالث والأخيرتين الآن ـ أعني الأدب الدرامي، الذي عرفه هيجـل على أنـه «وسيلة تكثيف» تربط «كلا النوعين السابقين في وحدة جديدة نجد فيها أمامنا الكشف الموضوعي. . والحياة الداخلية للفرد على حد سواء». سبق لهيجل أن عرف الأدب القصصي على أنه تصوير «العالم الموضوعي من خلال موضـوعيته»، بينـما يعرف الشعـر الغنائي عـلى أنه تصـوير «للذاتيـة وللعالم الـداخـلي». وإذا كـان هيجـل قـد رأى أن الملحمـة اختصت بتصوير الحادثة، وأن هذه الحادثة تجري في العـالم الخارجي بمعزل عن إرادة البطل ومستقلة عن الأخيرة، فقد رأى هيجل نفسه أن الـدراما اختصت بتصـوير الفعـل الـذي جسـد الارادات الـداخليـة لـلانسـان. يـرى هيجـل أن في الأدب الـدرامي تؤلف الإرادة ـ الداخلية، وواجبها والتزامها، العنصر الحاسم بصورة جوهرية، ذلك لأنها ـ أي الارادة الداخلية ـ تعد الأساس الثابت لكل ما يجري[2].

ويعبر بيلينسكي عن تلمذته لكل من أرسطو وهيجل وهو يتحدث عن العلاقة الجدلية التي تربط الأدب الدرامي، آخر الأنواع الأدبية في الظهور داخل حركة الابداع الأدبي، وذلـك عندمـا يقول: «ومـع أن الدراما هي بمثابة توفيق بين الموضوعية القصصية والذاتية الغنـائية إلا أنها متميزة ـ في الوقت نفسه ـ من كل من الملحمة، والشعر الغنائي، انها نوع ثالث وجديد تمـاماً ومستقـل، رغم أنها تولـدت من النوعـين السابقين. ولهـذا كانت الدراما عند الإغريق بمثابة النتيجة تقريباً التي ترتبت على الأدب القصصي والشعر الغنائي، ذلك أنها ظهرت بعدهما وكانت آخر وأزهى لون من ألوان الأدب الهيليني»[3].

هذا النص الذي اقتبسناه من بيلنسكي يتضم صدى رأي جـاء به أرسطو وهو يتحدث عن نشأة الأدب بصورة عامة وعن علاقة أشكاله

المختلفة بفطرة الأدباء وما جبلوا عليه من محاكاة السامي أو الوضيع، فيكون أحدهم، في عصر ما قبل درامي شاعر مديح أو شاعر اهاج بحسب فطرته، بينما يكون في عصر نضج الوعي الدرامي في العالم شاعراً تراجيدياً أو شاعراً كوميديا. يقول أرسطو: «ولما ظهرت التراجيديا والكوميديا جنح الشعراء الى كل من هذين النوعين مسوقين بطبائعهم الخاصة، فأصبح بعضهم صناع كوميديات عوضاً عن كونهم صناع أهاج وأصبح بعضهم الآخر أساتذة للتراجيديا بعد أن كان أسلافهم شعراء ملاحم» ثم يعقب على ذلك فيقول: «فإن التراجيديا والكوميديا أعظم وأرفع من الشكلين السابقين»(٤) أي من الأدب الملحمي (القصصي) والغنائي (المتمثل بشعر المديح وشعر الهجاء).

لم يكن من بين أهداف البحث الخوض في تفاصيل الجدل الذي ثار حول توضيح المسألة المتعلقة بمشكلة الأنواع الأدبية منذ مطلع القرن العشرين، غير أننا نكتفي هنا بإعادة التذكير بأن التفكير الفلسفي نظر الى الأدب على أنه أنواع ثلاثة: قصصي وغنائي وروائي منذ زمن أفلاطون، وإذا كان تعريف أفلاطون أو تحديده لهذه الأنواع لا يحظى بقبول منظري الأدب، فإن إخفاقه هنا لا يحرمه من فضل المسبق في تشخيص هذه الظاهرة. لقد كان أرسطو، تلميذ أفلاطون، أقرب الى الصواب وهو يقيم الحدود الواضحة بين هذه الأنواع الأدبية الثلاثة، اعتماداً على تشخيص أبرز السمات الشكلية لكل من هذه الأنواع. لقد ركز أرسطو على تلك السمات الشكلية الأكثر خلوداً من بين سمات النوع جميعاً وتجنب تلك السمات الأسلوبية ذات القيمة التأريخية التي تكون عرضة للتغير والتجدد من عصر لآخر. ولقد مر معنا الطريقة التي ميز بها هيجل بين الأنواع الأدبية الثلاثة، والاضافة التي جاء بها بيلينسكي استناداً الى الخبرة التي قدمها له تطور الأدب العالمي بعد هيجل ـ خصوصاً الأدب الروسي.

غير أن ميولاً أخرى ظهرت منذ مطلع القرن العشرين، هذه الميول التي كانت تحكمها رغبة لأصحابها في توضيح المزيد من جوانب مفهوم الأنواع الأدبية. ومن هذه ا ميول التفسير «النفسي» الذي «ينظر الى الأغب الملحمي والغنائي والدرامي على أنه تحويل فني لمختلف جوانب وصفات الحياة النفسية». إنه ينظر الى الشعر الغنائي والى الدراما والى الأدب القصصي على أنها تجسيدات جمالية تتناسب مع الإحساس والإرادة والأفكار على التوالي. أو هي ـ حسب تفسير آخر ـ عبارة عن ذكريات وجهود وتصورات. كما كان هناك حل لغوي لمشكلة الأنواع. لقد فهمت الأنواع الأدبية «على أنها انعكاس لصفات الزمن النحوية» الشعر الغنائي يعكس الحاضر والقصصي يعكس الماضي أما الدرامي فيعكس الزمن المستقبل. وبالمقارنة مع الأشخاص: يمثل الشعر الغنائي ـ المتكلم والقصصي ـ الغائب أما الدرامي فيمثل المخاطب. وعلى ضوء أقسام الجملة: فالشعر الغنائي يمثل المسند إليه، والقصصي فضلة، أما الدرامي فيمثل المسند. أو صوت وكلمة وجملة على التوالي أيضا(٥).

إن الجدل الدائر بين منظري الأدب في أوروبا في قرننا هذا إنما يعكس مدى التطور الذي طرأ على غنى أشكال التعبير الأدبي، وتفاعل هذه الأشكال فيما بينها، وتجاوز بعضها على حدود البعض الآخر. فإذا كان أسلوب التعبير في الأدب الملحمي القديم يقتصر على السرد ـ سرد الحادثة التي تقع بمعزل عن إرادة الانسان، من تلقاء نفسها تقريباً ـ فلا يعقل أن يبقى الأدب الملحمي (القصصي) بعيداً عن استثمار المونولوج الداخلي (أسلوب البوح) ليثري به أسلوبه الأصلي وليغ في قدراته التعبيرية، وذلك بعد أن ظهر الشعر الغنائي الذي أخذ على عاتقه رصد وتجسيد وعي الفرد الذاتي بالعالم. لقد حصل الأدب القصصي على الفائدة من ناحيتين: الأولى أن العالم الموضوعي الذي اختص الأدب القصصي بتصويره لم يعد على فقره القديم، بسبب آحادية الوعي الخارجي في البداية، بل اغتنى هذا الواقع بعد أن أصبح يتفاعل فيه نوعان من الوعي: الخارجي ـ القديم، والداخلي ـ الجديد. ثم حقق الأدب القصصي الفائدة من الناحية الأخرى بأن استعار أسلوب البوح (المونولوج) الى جانب أسلوب السرد ـ أسلوبه القديم، ليصبح أسلوبه الجديد مزدوجاً، ثنائياً يأخذ الظاهرة الموضوعية بمستوييها: الداخلي والخارجي، ويتناول الإنسان في العالم لا بوصفه ظاهرة سلبية تجاه العالم الخارجي، تكتفي بدهشتها إزاءه، بل يتناوله بوصفه ذاتاً متفاعلة مع وسطها، مهما كان هذا التفاعل بسيطاً أول الأمر.

أما بعد ظهور الأدب الدرامي ـ هذا النوع الأدبي الثالث المتميز من النوعين الأولين اللذين سبقاه بأسلوبه الحواري الذي اعتمده وهو يعيد خلق الواقع ويعيد تنظيمه، فقد توفرت الامكانية لتزداد عملية الابداع الأدبي غنى بأن أصبحت ثلاثية الأبعاد بعد أن كانت ثنائية في أحسن الأحوال. ولم يتم ذلك بمعزل عما كان يجري في الواقع. ذلك أن الواقع نفسه لم يعد ثنائي الوعي: خارجي ـ موضوعي، وداخلي ـ ذاتي، بل قادر تطور الحياة الاجتماعية وتطور العلاقات بين الناس الى ظهور قيمة جديدة، قيمة تقوم على تعارض المواقف وتقابلها بين مختلف الفئات الاجتماعية تعبيراً عن تعارض مصالحها وعن تناقضها، فكان الأدب الدرامي الذي اختص بتصوير مثل هذه المواقف والذي بقي غائباً ما غابت هذه القيمة الاجتماعية من حياة مجتمع من المجتمعات أو حياة شعب من الشعوب. بعد ذلك لم يعد بإمكان الأدب القصصي أن يتجاهل القيمة الجديدة داخل الحياة، ولم يكن أمامه والحالة هذه إلا أن يطور أسلوبه التعبيري باستعارة أسلوب التعبير الدرامي قيمة مضافة الى أسلوبه السابق.

إن النقد العربي ما يزال بعيداً عن تناول الظاهرة الأدبية من هذه الزاوية، وما زالت مشكلة اللغة والتعبير اللغوي تشكل حاجزاً يحجب عن الناقد جوهر الصلة النوعية التي تربط هذه الظاهر بتيارات الحياة الدفينة وبحركتها التأريخية وبالوعي الحضاري. وبسبب مثل هذا المقترب النقدي الذي أولى الجانب اللغوي من العملية الإبداعية جل اهتمامه ـ وفي حقب كاملة من تاريخ أدبنا القومي فقد انصب كل همه على هذا الجانب وحده بالاضافة الى أمور فنية ترتبط بالجانب اللغوي ارتباطاً وثيقاً ـ انفرد الشعر الوجداني عندنا باهتمام النقد منذ البداية، بينما أهمل كل النشاط الإبداعي الشعبي أساطير وخرافات وحكايات وسير الخ. لقد كان موقف الدكتور طه حسين من الأدب الشعبي أسير هذا المقترب النقدي وهو يخرج جملة الابداع الشعبي من حظيرة الأدب وهو يستند في حججه الى خصائص ذات طابع لغوي لم تتوفر قديماً إلا للشعر في مراحل نضجه، ولذلك نراه يقول بأولوية الشعر على النثر لنفس الأسباب. هذا هو موقف طه حسين في النصف الأول من القرن العشرين. أما أرسطو فقد تجاوز مثل هذا الموقف منذ القرن

الرابع قبل الميلاد. فهو يتحدث عن الأدب بوصفه «الصنعة التي تحاكي باللغة منثورة أو منظومة». (فن الشعر. الفصل الأول). ويتحدث عن العبارة بوصفها أحد العناصر الستة التي تتألف منها المأساة فيقول: إنها «التعبير بواسطة الكلمات، وقوته واحدة في الكلام المنظوم والمنثور على السواء» (فن الشعر. الفصل السادس).

كما عانت من الاهمال بسبب هذا المقترب النقدي، حتى الأشكال الأدبية الحديثة التي فرضت قيامها نفس القوانين الموضوعية للتاريخ التي حكمت اتجاه حياتنا المعاصرة. وإذا كانت القصة الحديثة بأشكالها المعروفة: الرواية والقصة الطويلة والأقصوصة، قد استطاعت أن تفرض نفسها أخيراً على القطاع الأكثر حيوية وشرعية تاريخية داخل حركتنا النقدية، فإن الدراما ما تزال صنيعاً لم يحظ بعد بالاعتراف المطلوب من جانب المعنيين بالحركة الأدبية.

وبعكس النقد الذي كشف عن نزعته المحافظة في إصراره على التمسك بمقترباته التي أملت صيغها مفاهيم عصور الانحطاط والتخلف التي أعقبت انهيار السلطان العربي منذ سقوط بغداد، الأمر الذي أقام حاجزاً بينه (النقد) وبين أنماط الابداع الجديدة التي جاءت استجابة عضوية صادقة لروح التغير والتجديد في حياة المجتمع العربي منذ منتصف القرن الماضي، كانت استجابة المبدعين في ميدان الشعر الوجداني والأدب القصصي والأدب الدرامي لتحديات العصر سريعة. فكان ما يسمى بحركة الاحياء في ميدان الشعر، هذه الحركة التي قامت على أساس الدعوة للعودة الى منابع الشعر العربي في عصر ازدهار الحضارة العربية الاسلامية كما ساعد أدب الرحلات في الفترة نفسها والتغيرات التي طرأت على كتابة المقامة في فترة لاحقة مع الأعمال المترجمة، ساعدت على تمهيد الطريق لظهور الرواية. أما الدراما العربية فتتميز بين الأنواع الأدبية بظهورها على يد مارون النقاش لأول مرة عام ١٨٤٨ وقد توفر لها من ملامح النضج ما لم يتوفر لأي نوع أو فن أدبي آخر في تلك الفترة. وسيزداد تقديرنا لجهد رواد المسرح العربي إذا ما علمنا أن الإقدام على كتابة مسرحية في وقت لم يتوفر فيه مكان واحد ملائم للعرض المسرحي في كل الوطن العربي، إنما يدل على وعي حضاري رائع يقف وراء القرار الجديد. فبعد أن كتب مارون النقاش مسرحيته «البخيل» تعين عليه أن يحول منزله الى دار عرض وتعين عليه أن يدرب أهل بيته ونفراً من أصدقائه للاضطلاع بهذا الفن الجديد. هذا ما كان من أمر مارون النقاش كاتب أول مسرحية عربية في لبنان. أما أحمد أبو خليل القباني مؤسس المسرح السوري في ستينات القرن الماضي ـ أي بعد مارون النقاش مباشرة ـ فقد أقدم على بيع ضيعته وقبانه ومنزله ليبني مسرحاً في دمشق يعرض فيه أعماله الدرامية التي كان يكتبها بنفسه. ليس هذا وحسب، بل تعين عليه أن يصبر على أذى الرجعية ومضايقاتها التي لم تتورع حتى عن تحريض الصبية عليه وتلقينهم الأهازيج التي أريد لها أن تحط من شأن القباني في نظرهم. ولما رأت الرجعية في سوريا صمود القباني في وجهها وإصراره على مواصلة نشاطه المسرحي اضطرت الى اللجوء الى السلطان عبد الحميد لحمله على إصدار فرمان يقضي بمنع القباني من مزاولة نشاطه، وكان لها ما أرادت.

ولكن هل يئس القباني؟ كلا طبعاً. فقد وجد حلاً لأزمته مع الرجعية بالهجرة الى مصر، فهاجر اليها وكون فريقاً مسرحياً فكان المؤسس الحقيقي للمسرح المصري ـ خصوصاً الغنائي وذلك بعد أن نسي الوسط الفني في مصر مسرح يعقوب صنوع الذي اضطر لهجر العمل المسرحي مكرهاً أو مختاراً منذ بداية سبعينات القرن الماضي، ثم اضطر إلى مغادرة مصر إلى فرنسا وسنرى أن وعي صنوع بدور المسرح الحضاري وفي بث الوعي الجديد بين صفوف جمهوره، نقول إن هذا الوعي هو المسؤول عن غلق مسرح يعقوب صنوع بعد أن مارس هذا النشاط على مدى موسمين مسرحيين حسب.

وإذا كان النشاط المسرحي العربي، منذ بداياته الأولى، قد قوبل بشتى صنوف المضايقة والرفض من جانب الأوساط الاجتماعية المتخلفة ومن جانب السلطات الجائرة، فقد قوبل من جانب النقاد والباحثين بالتجاهل والإهمال لفترة طويلة من الزمن، لعله ـ أي التجاهل ـ هو المسؤول عن تخلف الأدب الدرامي عن ركب الحركة الإبداعية في ميداني الشعر الوجداني والأدب القصصي. فبينما كانت بداية الدراما العربية على أيدي روادها: مارون النقاش وأحمد أبو خليل القباني ويعقوب صنوع، تمتاز بالحيوية والنشاط والوعي الحضاري في فترة لا نكاد نلمس خلالها جديداً يستحق الذكر، على مستوى الابداع الشعري أو القصصي، نجد الدراما اليوم تزداد تخبطاً ويكثر الحديث عن افتقارها الى الهوية القومية وازدياد تبعيتها للدراما الأوروبية، في وقت استطاع فيه كل من الشعر الوجداني والأدب القصصي أن يحقق خلال الفترة نفسها تطوراً كبيراً ونضجاً معترفاً به على طريق استجابة كل منهما لتحديات العصر.

بعد أن نفض غبار النسيان والاهمال عن البدايات الرائدة لكتاب الدراما. العربية، وذلك منذ أن التفت اليها البحث الأكاديمي الجاد في منتصف هذا القرن، ذهبت اجتهادات الباحثين العرب مذاهب شتى في تفسير هذه الظاهرة الجديدة وتقويمها. ومع أن الكل يتفق على الطبيعة الاستيرادية للنشاط الدرامي عندنا، إلا أن المعنيين يختلفون اختلافاً كبيراً وهم يحاولون إقامة الحد الذي يفصل بين الاقتباس والابتكار في هذه الأعمال، خصوصاً في مسرحية «البخيل» لمارون النقاش. ولقد وجد عدد من الباحثين ما يبرر لهم القول باقتباس أو ترجمة مارون النقاش حتى لمسرحية «أبو الحسن المغفل» التي اقتبس موضوعها من احدى حكايات «ألف ليلة وليلة». على أن تطور الدراسات النقدية كان لصالح التأكيد على جهد المؤلف الابداعي الذي هو ثمرة الوعي بأبعاد التجربة الجديدة التي اضطلع بها مارون النقاش. إن بإمكان الباحث أن يتلمس وعي النقاش التام بتجربته من خلال دراسته للخطبة التي ألقاها النقاش وهو يفتتح بها العرض الأول لمسرحيته في بيته امام أصدقائه ومعارفه ووجهاء مدينة بيروت. كما يستطيع الباحث أن يبرهن على أصالة «بخيل» النقاش من خلال تلمسه لأمور جوهرية تتعلق ببناء المسرحية وبالخط العاطفي والذهني والأخلاقي الذي تجسده المسرحية وبنكهة الحياة العربية ونظرة الانسان العربي في منتصف القرن الماضي الى العالم، إضافة الى هذا الرصد المبكر من جانب النقاش للتحول الذي طرأ على نظرة جيل الشباب الى العالم بحيث جعل هذا الجيل يقدم على مخاطرة الوقوف في وجه القيم

البالية لجيل الآباء. أما كسب الشباب للمعركة فكان بمثابة النبوءة التي تنطوي على رؤيا حضارية من جانب النقاش وهو يشير الى الاتجاه الجديد العام لحياة مجتمعنا في تلك الفترة المبكرة من عصر نهضتنا الحديثة. لقد كان اختيار النقاش للشكل الدرامي موفقاً وهو يسعى لتصوير الفعل الإرادي لشخصياته التي تتسلح بوعي حضاري جديد تجابه به العالم القديم وتعترض على قيمه ومواضعاته وبديهياته العتيقة التي ولّى زمانها.

إن النقاش يوظف الدراما، هذا الشكل الأدبي الجديد، لمعالجة العلاقة الاجتماعية الدرامية، وهي قيمة جديدة ترتبت على ولادة وعي جديد داخل حياتنا الاجتماعية. إن أي شكل أدبي آخر من بين الأشكال الأخرى التي كانت متيسرة أيام النقاش ما كان قادراً على الكشف عن كل أبعاد هذه القيمة الحضارية الجديدة داخل حياتنا الاجتماعية، إن غياب هذه القيمة من حياتنا الاجتماعية قبل ذلك التاريخ هو المسؤول عن غياب الدراما في حياتنا الإبداعية وعن غياب المسرح الدرامي تبعاً لذلك.

وعلى الرغم من قصر العمر الفني لمارون النقاش الموظف في الادارة التركية في بداية حياته العملية والمنصرف الى أعمال التجارة بعد أن استقال من وظيفته (عرض أول مسرحياته «البخيل» عام ١٨٤٨ وتوفي عام ١٨٥٥ إلا أن البذرة التي ألقاها سرعان ما نمت وأثمرت فواصل، تلامذته حمل رسالته المسرحية من بعده).

أما مواصلة دفع عجلة الحركة المسرحية في هذا الوقت المبكر من عصرنا الحديث فيعود فضله لرائد مسرحي آخر هو أحمد أبو خليل القباني، إن تمرد القباني على تربيته الدينية داخل عائلته، وعلى الوسط المحافظ من حوله، ومخاطرته ببيع ضيعته وبيته وقبانه ليبني بثمنها مسرحاً، وصموده في وجه هياج الرجعية الدمشقية ضده وتحريضها الصبيان للنيل منه واستعدائها للسلطان عبد الحميد عليه، كل ذلك يؤكد أن الدراما ـ هذا النوع الأدبي الجديد ـ لم تظهر تلبية لنزوة فرد أو مجموعة من الأفراد بل تجسيداً لضرورة تأريخية أملتها مرحلة التطور التي بلغتها حياة المجتمع العربي في منتصف القرن التاسع عشر. إنها نفس الضرورة التي كانت وراء ظهور العلاقة الدرامية بين أفراد المجتمع وفئاته ذات المصالح المتعارضة.

على أن ريادة القباني لولادة الدراما العربية في سوريا منذ منتصف ستينات القرن الماضي قد أضافت تنويعاً آخر من الوعي الجديد ولوناً جديداً من ألوانه التي أخذت تتجمع لإكمال معالم اللوحة. وإذا كانت أعمال مارون النقاش الدرامية تكشف عن سعي مؤلفها الى تغيير العالم من خلال العمل على تغيير العلاقات القائمة وإبدالها بعلاقات من نوع جديد، وإذا كانت أعمال يعقوب رائد المسرح المصري قد عبرت في وقت لاحق عن وعي أدق وأوضح بالتحولات التي كانت تجري في أعماق حياة المجتمع العربي، كما سنرى بعد قليل، فإن القباني لم ينطلق من ذهنية تسعى الى تغيير المجتمع، ومع ذلك فإن ريادته المسرحية كشفت عن نوع ما من أنواع الريادة الاجتماعية، سمها إصلاحية إن شئت فهي نزعة إنسانية تتعاطف مع ضحايا الظلم ومع التطلعات المشروعة للشباب، وترفع صوتها المتواضع ضد الظلم وتحذر من الدوافع الشريرة التي تتحلى بها نفوس البعض. وباختصار فبالإمكان النظر الى اختيار القباني لهذا النوع الجديد من التعبير الأدبي لتجسيد الوعي الاجتماعي الجديد وأفعال الأفراد المعبرة عن ارادتها وقراراتها الذاتية في مجابهة بعضها البعض، والتفاته المبكر الى الموروث الشعبي القصصي وتطويعه إياه لمتطلبات الدراما ـ على أنه يكشف عن نزعة تقدمية وريادة حاولت أن تكون منضبطة ومتأنية.

أما مسرح يعقوب صنوع رائد المسرح العربي في مصر، فقد تميز بنزعة اجتماعية واضحة بالمقارنة مع زميليه وسلفيه مارون النقاش (لبنان) وأحمد أبي خليل القباني (سوريا). لقد كان انحياز صنوع للحياة الجديدة أوضح حتى من انحياز سلفه مارون النقاش. ومع أن مسرح صنوع لم يدم أكثر من موسمين مسرحيين ١٨٧١ ـ ١٨٧٢ إلا أنه استطاع خلال هذه الفترة القصيرة من الزمن أن يقدم مائة وستين حفلة تمثيلية، عرض خلالها مختلف المسرحيات المترجمة والمقتبسة والمؤلفة، وبلغ عدد المسرحيات التي ألفها بنفسه اثنتين وثلاثين مسرحية(٦): منها مسرحيات قصيرة ذات فصل واحد وأخرى كبيرة ذات خمسة فصول، عالج فيها مختلف القضايا التي تثير اهتمام أبناء قومه: البورصة، والزواج، والصراع بين التقليد والحداثة، وعلاج المرضى بين الشعوذة والأساليب العلمية الحديثة، الى غير ذلك من الموضوعات التي تتسم بالحيوية والحدة.

تتوج معظم مسرحيات يعقوب صنوع ذات الطابع الاجتماعي بانتصار الأخلاقية الجديدة والموقف الجديد من العالم على الأخلاقيات والمواقف البالية المنسحبة من أعماق الماضي والتي تحاول التشبث بهيمنتها على الحياة: ينتصر الطب الحديث على الشعوذة والحب والتفاهم المتبادل بين الشباب من كلا الجنسين على الزواج القائم على الصدفة والذي تتحكم به المصلحة والأنانية، على أن يعقوب صنوع لم يتعصب للجديد لمجرد أنه جديد، وعلى القديم لأنه قديم، كما لم يكن موقفه من الجديد أي جديد موقفاً واحداً، ولا من كل قديم موروث موقفاً واحداً أيضاً، لقد كان صنوع مع الجديد الذي يفتح أمام حياتنا آفاق التطور والازدهار والارتقاء وضد القديم الذي يصر على شدها الى الماضي أو عزلها عن الحاضر والإبقاء على جهلها وتخلفها، كما كان مع القديم الأصيل وضد الجديد الزائف.

لقد كشف صنوع عن حس مرهف وهو يشخص المجابهة بين نوعين من أنواع سلوك الأفراد والتصرفات: واحد يعبر عن إصراره على التشبث بوعي قديم وآخر يترجم وعياً جديداً بالعالم وتطلعاً مشروعاً بالعالم وتطلعاً مشروعاً نحو المستقبل.

لقد كان مصير الفن الدرامي الوليد واحداً في الأقطار العربية الثلاثة التي عرفت برياداتها المتعاقبة والمتداخلة: لبنان وسوريا ومصر، ومع ذلك فهو مصير ينطوي على مفارقة. فلبنان ضاق بالمتطلبات الضرورية لإدامة الحياة في مسرح مارون النقاش الأمر الذي حمل تلامذة النقاش على البحث عن مجال حيوي لفنهم في الأقطار العربية المجاورة وخصوصاً في مصر.

كما ضاق الوسط الاجتماعي السوري بفن القباني رغم روح المحافظة التي تجلبب بها فأغلق مسرحه، مما اضطره هو الآخر الى الهجرة الى مصر بحثاً عن وسط اجتماعي يوفر له المجال الذي يحتاجه لمواصلة نشاطه. وقبل ذلك كان مسرح يعقوب صنوع قد أغلق أبوابه

واضطر للتوقف عن مواصلة نشاطه، سواء بأمر من الخديو إسماعيل كما زعم صنوع في وقت لاحق، أو تحت ضغط الواقع الماثل الذي عجز عن أن يوفر له مستلزمات البقاء، فكان الافلاس وراء توقف مسرح صنوع.

ومن المفارقات الملفتة للنظر أن البيئة المصرية التي ضاقت بالنزعة الاجتماعية لمسرح يعقوب صنوع، هي التي وفرت مستلزمات الحياة للمسرح السوري والمسرح اللبناني اللذين قدما الى مصر نازحين، غير أنه كان على هذين المسرحين أن يكافحا كفاحاً مريراً من أجل البقاء في هذه البيئة الجديدة، مستغلين نزعتهما الغنائية التي ساعدت على توفير جانب من فرص النجاح النسبي، الأمر الذي كان تفتقر اليه أعمال يعقوب صنوع الدرامية، ولنفس السبب فإن المسرح السوري سرعان ما اجتذب المواهب المصرية الفنية وكان سلامة حجازي في مقدمة هذه الفئة، وكان انحيازه الى جانب الحركة الفنية الجديدة يشكل أحد العوامل الحاسمة في استقرار هذا الفن وتطوره. غير أن النزعة الغنائية التي حمل رايتها سلامة حجازي كانت في صراع مستمر مع النزعة الاجتماعية التي تشبث بها فريق من الفنانين السوريين واللبنانيين، وفي مقدمتهم اسكندر فرح. وبينما كان الأخير يشجع على ترجمة الأعمال الدرامية من الأدب العالمي كان الشيخ سلامة حجازي يقحم مشاهد غنائية بقصد استدراج الجمهور وإغرائه بالتردد على المسرح ومتابعة عروضه.

ومع أن طابع الترفيه والتسلية كان غالباً على العروض المسرحية، إلا أن تفاقم الأزمات الاجتماعية وتعمق إحساس الناس بالقهر الاجتماعي وتعقد أسباب حياتهم اليومية، وتعرض البلاد للهيمنة الأجنبية كل ذلك شكل حافزاً لدى عدد من رجال المسرح يحملهم على التعامل مع الأعمال الدرامية الجادة في عروضهم سواء منها المترجمة أو المؤلفة، ولقد استطاعت الحركة المسرحية، رغم كل العقبات التي جابهتها من جانب السلطة ومن جانب الجمهور الجاهل استطاعت أن تجتذب المزيد من ذوي المواهب القلمية: منهم ابراهيم رمزي الذي ألف عملين أدبيين ناجحين هما «أبطال المنصورة»، و«الحاكم بأمر الله»، ومحمد لطفي جمعة الذي ساهم بعمليه الأدبيين: «قلب المرأة»، و«نيرون» وفرح انطون الذي حقق نجاحاً كبيراً بعمليه «مصر الجديدة» و«السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم»، ومحمد تيمور الذي استطاع أن يقدم خلال عمره القصير، الى جانب أعمال أدبية ونقدية أخرى، أربع مسرحيات كان لها حضورها الملموس في الحركة المسرحية هي: «عصفور في قفص»، و«عبد الستار أفندي»، و«العشرة الطيبة» ثم مسرحية «الهاوية».

لقد كانت عمليات الترجمة من الأدب الدرامي العالمي والاقتباس والتعريب والتمصير، الى جانب التأليف ثم تشكيل فرق جديدة وانحلال فرق قديمة، واندماج بعضها وانشطار البعض الآخر، والمنافسة بين المسرح الغنائي الخالص والاجتماعي الخالص، والأعمال التي تجمع بين الاتجاهين إرضاء للجمهور، والتنقل بين المسرحيات الهزلية والجادة كان كل ذلك بمثابة الإرهاصة التي عمت الساحة الفنية في مصر طوال الربع الأول من القرن العشرين، وذلك قبل أن يأتي دور توفيق الحكيم فينجح في ربط الأدب النثري بالمسرح ـ على حد زعم الدكتور محمد مندور ـ وقبل أن يأتي دور أحمد شوقي لينجح هو الآخر في ربط الأدب الشعري به.

إن اجتذاب الحركة المسرحية لتوفيق الحكيم في مطلع عشرينات هذا القرن واجتذاب الشاعر أحمد شوقي في نفس الفترة وقبلهما ابنا تيمور: محمد ومحمود، والشقيقان اسماعيل وهبي ويوسف وهبي، رغم احتجاج والدهما (عبدالله باشا وهبي)، واسماعيل عاصم، كذلك عبدالرحمن رشدي الذي كان (من أنجح المحامين وأنبههم شأناً) على حد تعبير الدكتور عبدالرحمن ياغي، كل ذلك إنما يدل على استجابة هذا الفن لروح العصر، كما يشير إلى مدر قوة الضرورة التأريخية التي استجاب لها هذا الفن في هذه المرحلة من حياتنا، وذلك على الرغم من المعارضة القاسية التي جابه بها الوسط المحافظ الفن الوافد. ومن الناحية الأخرى فقد كان لتوفيق الحكيم في رأيي تأثير سلبي على الحركة الدرامية يتناسب وثقله النوعي داخل الوسط الأدبي، ما كان التحاق الحكيم بالحركة المسرحية وانشداده اليها منذ صباه يعد كسباً لها، فقد شكل مع الأيام، ومع ترسخ قدم الحكيم في هذا الميدان، قيداً غل الحركة المسرحية منذ العشرينات، أو على الأصح منذ عودته من فرنسا أواخر العشرينات وحتى أواسط الخمسينات.

لقد عرف توفيق الحكيم خلال حياته الأدبية الطويلة نسبياً العديد من التحولات والتقلبات، وذلك على الرغم من غلبة النزعة الذهنية على معظم هذه الفترات والمراحل في حياته الابداعية. بودي هنا أن أشير بصورة خاصة الى طبيعة فهم توفيق الحكيم للجوهر النوعي لفن الدراما في أول التحاقه بركب الفن الدرامي، وقبل أن يسافر الى فرنسا للدراسة. يقول الحكيم نفسه عن تلك الفترة: «الذي كان يشحذ الاحساس المسرحي في نفسي أيام زكي عكاشة انني كنت أكتب المسرحية وأنا أتمثلها. . وأتمثل مشاهدها وممثليها على المسرح. وأتمثل الجمهور الذي كنت أراه يتردد على المسرح. . وكان لذلك كله أثر في كتابة الرواية المسرحية نفسها. . .».

هذا ما كان يفعله توفيق الحكيم عندما كان يكتب مسرحياته قبل سفره الى فرنسا عام ١٩٢٥. وهو قول يدل على فهم صائب لطبيعة هذا الفن الابداعي الجديد بالنسبة للعالم العربي. وكان لتوفيق الحكيم أن يطور فهمه السليم هذا للمسرح وأن يعمقه ويغنيه بتجارب عالمية جديدة خلال إقامته الأولى في باريس لو كان الحكيم قادراً على الدخول الى حياة الناس من أبوابها الحقيقية والتعامل معها بنفس مفتوحة وبموضوعية بعيداً عن أسر المفاهيم المثالية عنها والمتعالية عليها. .

إن الأبواب الجديدة الواسعة التي فتحتها باريس أمام توفيق الحكيم على كنوز الثقافة والفن العالمي في مختلف عصوره أدت الى تعميق الجانب السلبي في تعامل الحكيم مع الحياة بدلاً من أن تزج به في خضم تيارها المتدفق.

وهكذا ازداد الحكيم ميلاً إلى السعي وراء المشاكل الفكرية ذات الطابع المجرد والتأملي البحت وانعكس كل ذلك بآثاره السلبية على كتاباته الدرامية.

وفي المقدمة التي وضعها توفيق الحكيم لمسرحيته «بيجماليون» يعقد مقارنة معبرة بين تعامله مع ا لدراما قبل السفر الى فرنسا وتعامله معها بعد عودته منها. إنه يقول «ولم أزل أذكر أيضاً قول مدير المسرح

لي: «أتدري كيف أصنع قبل أن أبت في مصير روايتك..؟ إني أقرؤها في البيت على أطفالي الصغار، فإذا استمعوا اليها ولم يناموا فهي مقبولة».

ما الذي حدث لي إذن بعد تلك الأعوام... كيف صرت الى هذه الخيبة، حتى أكتب روايات إذا أصغى اليها الكبار ناموا». ثم يجيب توفيق الحكيم عن سؤاله هذا جواب العارف الخبير: «السبب بسيط: هو أني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز.. إني حقيقة ما زلت محتفظاً بروح ال «Coup de theâtre» ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي الفكرة.. لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد «قنطرة» تنقل مثل هذه الأعمال الى الناس غير: «المطبعة»[٧].

إن الذي أوحى لتوفيق الحكيم بهذا المطلق من المعاني لا واقع الحياة العربية مع ما يعج به من تناقضات تاريخية واجتماعية، وإنما القراءات والمشاهدات الفردية التي كانت تغذي في نفس توفيق الحكيم داخل جدران المكتبات والمتاحف وقاعات المعارض الفنية الخ... تغذي مفاهيمه المثالية والميتافيزيقية والأفكار الترفيهية التي تغرسها في نفوس أبناء الذوات تربية أفسدها الدلال كثيراً.

وهكذا خلت مسرحيات الحكيم من روح الدراما القوي لأن الحكيم كان يخاف الدراما في الحياة ولا يؤمن بالارادة البشرية وقدرتها على التغيير بواسطة النفي وإعادة الخلق. ولقد شخص الدكتور مندور مشكلة توفيق الحكيم وجوانب ضعفه الأساسية وهو يختار القالب الحواري شكلاً أساسياً لإبداعه الأدبي. يقول الدكتور مندور:
«والواقع أن توفيق الحكيم في قرارة نفسه رومانسي عتيد، وهذه الروح الرومانسية هي التي تفسر وجهة النظر التي يختارها دائماً فيما يعرض له من قضايا الفكر، فهو يفضل دائماً الحياة الحالمة المستغرقة في الفن للفن المستريحة المطمئنة الهاربة من مشقات الحياة ومجالدتها، المسترخية في حديقة أو مقهى أو العاكفة في «برج عاجي» أو «تحت مصباح أخضر» بل إن دفاعه عن الفلاح المصري في بعض قصصه ومسرحياته.. إنما يصدر عن عاطفة رومانسية لا عن تفكير موضوعي وغوص وراء مشاكله ودفاع عن حقوقه كإنسان وكمواطن..» الخ[٨].
صحيح أن المسرح الذهني لا يشكل عند توفيق الحكيم إلا تياراً واحداً، فهناك الى جانبه ما يسمى بـ «مسرح المجتمع» و«مسرح الحياة»، إلا أن التيارين أو الاتجاهين الآخرين لم يتسما بالثبات والاستمرارية التي نلمسها في التيار الأول. هذا فضلاً عن أن الحكيم في هذين التيارين الأخيرين يبدو ساذجاً وسطحياً وأسير مفاهيم متخلفة.

من مثل هذه المفاهيم السطحية والمتخلفة ينطلق الحكيم في معالجة ظاهرة السفور في أول مسرحياته الاجتماعية «المرأة الجديدة» وذلك في مطلع العشرينات. اليكم ما يقوله الحكيم عن هذه المسرحية في المقدمة التي كتبها لها وهو يعدها للنشر عام ١٩٥٢.

«وأول ما لفت نظري وأنا أراجعها بعد ثلاثين عاماً بالتقريب هو موقفي من حركة سفور المرأة التي نشطت في ذلك الحين... ذلك الموقف الذي ينم عن خوف وقلق، وكان مصدر الخوف والقلق كما سجلته المسرحية راجعاً الى ناحيتين: أثر السفور في فكرة الزواج عند الشبان من الجنسين وأثر الاختلاط السافر في الزوجية المستقرة وحياة الأسرة.. وقد كان القلق و الخوف على الشبان من أن ينصرفوا عن الزواج ما دامت المرأة قد خرجت لهم سافرة وأن يجدوا في تقارب الجنسين وسهولة الاتصال بينهما ما يطفىء رغبة التلاقي عن طريق الزواج. كما كان الخوف والقلق من السفور في الأسر واختلاط زوج هذه بزوجة ذاك أو بغيرها أن يؤدي الأمر إلى انهيار الحياة الزوجية..»[٩].

إنه نفس رأي الدهماء التي كانت تتجمع عند باب أحد دعاة تحرر المرأة ومنحها حق المساواة بالرجل فتطلب اليه أن يدع زوجته أو أخته تخرج معهم تطبيقاً لدعاواه..

وأين كل ذلك من معالجة الأدب العالمي لهذه المشكلة الاجتماعية في أدب تولستوي وأبسن مثلاً، اللذين سبقا توفيق الحكيم اليها منذ ما يقرب من نصف قرن؟

وليس حظ «مسرح الحياة» عند توفيق الحكيم بأحسن من حظ مسارحه الأخرى: «الذهني» و«الاجتماعي» و«الفكاهي» و«الغنائي». اليكم ما يقوله الدكتور محمد مندور بهذا الخصوص: «كان مسرح الحياة عند الحكيم موجهاً نحو النقد، ولكن نقده للحياة لم يكن في يوم من الأيام نقداً جريئاً عميقاً ينفذ الى أسس الفساد، بل كان قاصراً على بعض النواحي السطحية التي لا تصل الى الأسس، وذلك لسببين جوهريين: أولهما أن الحكيم قد كان دائماً ممن يؤثرون السلامة ويتجنبون مسؤولية الرأي ا لحاسم، كما أننا لا نعرف له فلسفة اجتماعية محددة[١٠].

أما الأفكار التي جسدتها مسرحياته التي كتبها خلال الفترة التي أعقبت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، فلم تأت تعبيراً عن فلسفة يتبناها الحكيم عن قناعة وعقيدة، بل تعبيراً عن نزعة المجاراة التي يتحلى بها الحكيم، مجاراة للروح السائدة، ولذلك نجد الحكيم يتبرأ من معظم كتاباته ومواقفه لتلك الفترة، على أثر التحول الحاد الذي عرفته الحياة السياسية في مصر بعد وفاة الزعيم جمال عبد الناصر.

لقد كانت لتوفيق الحكيم آراء أخرى حول الكتابة المسرحية عبر عنها في ستينات هذا القرن، ولكنا سنرجىء الحديث عنها الآن لنقف عند الشاعر أحمد شوقي والدور الذي لعبه في ميدان الكتابة المسرحية الذي يذكرنا بدور الحكيم من نواح عديدة، وان اختلفت منطلقات كل من الأديبين الكبيرين.

لا أريد أن أقف عند دور شوقي من زاوية ريادته في ميدان الدراما الشعرية، فهذه مسألة لا تدخل ضمن اهتمامات هذا البحث ولهذا أجد نفسي حريصاً على التذكير بأن ما يقرب بين التجربة المسرحية لدى كل من الحكيم وشوقي هو أن كلاً منهما خاض غمار الكتابة الدرامية بوسائل غير درامية. فبينما طغت النزعة الذهنية والروح الانهزامية أمام مشاكل الحياة المعاصرة ومصادماتها الحادة عند الحكيم، طغت على مسرح شوقي نزعة غنائية استطاعت أن تفرض هيمنتها على معظم كتاباته المسرحية وأن تحجب عنه مدى الرؤية الذي يمكنه من اكتشاف

العلاقة الدرامية داخل الحياة، هذه العلاقة التي يتعين على الأديب أن يوجه كل اهتمامه الى تشخيصها وتجسيدها، والتي تقف وراء اختياره للنوع الدرامي قالباً لإعادة صياغة الحياة وإعادة تنظيمها فنياً. . حتى بدت مسرحياته وكأنها «دعوة للخضوع بشرف. . لم تكن لتعكس حقيقة الحالة النفسية للجماهير»[11] على حد تعبير كين وتنغهام.

وبسبب عدم اكتشاف شوقي للعلاقة الدرامية داخل الحياة، أو بسبب تجاهله لها والتعتيم عليها، لم نعثر في مسرحياته على صراع حقيقي يتسم بالقوة والعنف، ولا مجابهة لارادة فردية تضع صاحبها في مواجهة الجماعة، بل نجد انتصارات سهلة لمبادىء الأخلاق التي يؤمن بها المجتمع على المشاعر الانسانية.

ولقد جاء تشخيص الدكتور محمد مندور للعيب الرئيس الذي يشكو منه مسرح شوقي مطابقاً للعيب الرئيس الذي شخصه محمود تيمور في المسرح الشعري قبل شوقي. يقول مندور بهذا الصدد: «وموضع المؤاخذة ربما كان في إسرافه في المناجاة حيث نطالع أو نسمع مونولوجات غنائية طويلة في مواقف حرية بأن تعقد اللسان أو - لا تنطقه إلا بالنزر اليسير، ولكنه شوقي الشاعر الغنائي الذي ينطلق على سجيته ليطربنا بقصائده الشجية التي تكاد تكون قطعاً غنائية قائمة بذاتها لا أجزاء من مسرحية»[12].

وإذا كان مندور يجور على الحقيقة الفنية وهو يلقي تبعة فشل مسرحيات شوقي على الحركة المسرحية نفسها وعلى غياب المخرج المقتدر والآلية المسرحية والحرفية المسرحية القادرة على تجسيد الكنوز الفنية التي يفترض الدكتور مندور توفرها في مسرحيات شوقي، فإن باحثين آخرين - ومنهم الدكتور عبدالرحمن ياغي - الذي لا يقره على ذلك، بل يشخص الداء الحقيقي الذي عانت منه أعمال شوقي المسرحية فيضم صوته الى صوت محمود تيمور من قبله ويتجاوزه في تحديد أبعاد المشكلة عندما يقول صراحة: «شوقي ظل امتداداً لما كان يفعله (النادي الأهلي) من إقامة حفلات تمسرح فيها القصائد وتحول الى قصائد تمثيلية وتتم فيها عمليات الاخراج المسرحي التي لا تعدو أن تكون صورة من صور الأداء المسرحي لهذه القصائد. . . وأن القضية كانت لا تلبث أن تضيع من بين يدي شوقي. . وأن يضيع الزمام وتتناثر أجزاء غنائية لا ترابط بينها، ولا منطق يتخللها. ومن هنا كان تناوله للحدث من الخارج لم يمكنه من أن ينميه أو يطوره تنمية مسرحية من داخل الحدث»[13].

وهكذا فإذا كانت كتابات شوقي قد أضفت على الحركة المسرحية شيئاً من الاعتبار هي في أمس الحاجة إليه إلا أنها ساعدت من الناحية الأخرى - بحكم النفوذ المعنوي الذي كان يتمتع به شوقي في الوسط الأدبي والثقافي بصورة عامة - على صرف أنظار الأدباء عن الجوهر النوعي للأدب الدرامي، كما صرفت أنظارهم بعيداً عن الجانب الذي يتعين على الأديب الاقتراب منه وهو يقرر الكشف عن القيمة الدرامية داخل حياتنا الاجتماعية، المتمثلة بالتصادمات الحادة. بين فئات المجتمع المختلفة لاختلاف مصالحها وتعارضها في الحياة. وهكذا حاول شوقي ملء الفراغ الذي خلقه غياب الفعل الدرامي المعبر عن الارادة الحرة للشخصية وهي تجابه الآخرين، بمونولوجات تجتر فيها الشخصية مشاعرها وهمومها ولواعج نفسها.

لقد بقيت الحركة المسرحية في مصر التي انفردت تقريباً بريادتها المسرحية بعد أن تجاوزت تلمذتها للعناصر المسرحية السورية واللبنانية المهاجرة، بقيت موزعة بين المسرح التجاري الذي جعل من التسلية والترفيه هدفاً بذاته، بحيث أخضع حتى المسرحيات الجادة المؤلفة منها والمترجمة على حد سواء لهذا الغرض، والمسرح الذهني، والمسرح الشعري الذي لم يستطع أن يتجاوز غنائية الشعر العربي، بقيت كذلك حتى قيام ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ التي حققت تحولاً جذرياً في جميع جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. وكانت الحركة المسرحية من بين تلك الجوانب السباقة الى التفاعل مع الواقع الجديد. لقد أصابت عدوى التغيير والتحول ميادين الحياة المختلفة، والنشاط المسرحي واحد من هذه الميادين. فبعد أن كان المسرح قبل ذلك التاريخ مسرحاً نخبوياً ثقافياً معزولاً عن حركة الجماهير في جانب منه وفي الجانب الآخر عارضاً لأشكال تافهة ومبتذلة من التسلية الرخيصة والمتعة الفارغة، تحت ستار مسايرة رغبة الجماهير، فمررت هذا الستار أنواعاً من المواقف الهروبية واليائسة، عمت الأوساط المسرحية: تأليفاً وإخراجاً، حمى المسرح الملتزم الاجتماعي منه والسياسي والوطني والقومي على حد سواء، وأخذ الكاتب الدرامي يبحث عن القضايا المصيرية التي يعيشها مجتمعه، قضايا تطرحها الحياة المعاصرة، وأخذ الكتاب بعد الثورة يفسرون الوقائع والأحداث الجارية وكل منهم ينطلق من وعيه وعقيدته وأفكاره ومواقفه. لقد بلغ هذا الاتجاه من القوة بحيث استطاع أن يقتلع كاتباً ذهنياً تأملياً وانعزالياً مثل توفيق الحكيم، يقتلعه من «برجه العاجي» ومن تحت مصابيحه الخضر!! وينزله إلى الميدان الذي يصخب بحياة الشعب البسيط فيكتب مسرحيات اجتماعية مثل «الأيدي الناعمة» و«الصفقة» بدت هادفة في نظر عدد من النقاد، ومجارية للموجة السائدة في نظر فئة أخرى منهم.

لقد كانت استجابة الأدب الدرامي في مصر للتحول الذي أحدثته ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ متميزة بين فنون الابداع الأدبي الأخرى. ولقد كانت الدراما، ومعها الحركة المسرحية، سباقة الى استلهام زوح الثورة فكان تحولها يشكل ما يمكن وصفه بالمعادل الموضوعي للتحول الذي أحدثته الثورة على مستوى العلاقات الاجتماعية والمؤسسات الدستورية والأهداف الاجتماعية التي توجه نشاطات الدولة على مختلف الأصعدة الداخلية منها والخارجية، كما كانت الدراما المرآة التي بادرت الى عكس هذه التحولات على صفحتها. وبمقدار تعارض الوضع الاجتماعي المصري الجديد مع سلفه القديم تعارضت دراما عصر ما بعد الثورة مع دراما عصر ما قبل الثورة.

لقد حاول الكاتب المسرحي ومعه المخرج المسرحي والممثل وكل الحرفيين المسرحيين الذين تتضافر جهودهم للنهوض بأعباء العرض المسرحي، أن يكون مسرحهم بديلاً عن المسرح السابق الذي كان - في أحسن حالاته - يتستر وراء دعاوى التمسك بمفاهيم ومنطلقات ثقافية نخبوية ضعيفة ومنعزلة، ورفض ابتذال فنهم الرفيع بالنزول به الى مستوى حياة الشعب البسيط!! وهكذا أخذت الحياة العادية للناس وهمومهم ومشاكلهم اليومية تجد طريقها للمعالجة الدرامية الجديدة، وأصبح الناس البسطاء والعاديون بما فيهم العمال والفلاحون يلقون اهتماماً من جانب الكاتب الدرامي وتفهماً لمشاكلهم وتعاطفاً معهم، بل

وانحيازاً الى جانبهم في أحيان غير قليلة بعد أن كانوا مادة استهلاكية رخيصة يوظفها المسرح التجاري، بعد أن يعرضهم لصنوف السخرية والامتهان، ليسلي بها رواده ويرفه عنهم. ولم يكتف الاتجاه الجديد للمسرح بالاهتمام بطرح مشاكل الناس العاديين والتعاطف معها، بل سعى جاهداً للكشف عن مسؤولية التركيبة الطبقية لمجتمع ما قبل الثورة عن مشاكل كل الناس الذين كانوا يرزحون في أسفل البنية الهرمية للمجتمع. لقد حضر المناخ الاجتماعي والسياسي والفكري الجديد عدداً من المواهب الفنية على توظيف طاقاتها لتغذية الحركة المسرحية بمادة أدبية جديدة زودت الحركة المسرحية بدماء جديدة انعطفت بها بقوة، نحو حياة الشعب الواقعية، وهمومه اليومية وقضاياه المصيرية.

ويقف في طليعة هذه المواهب والطاقات الفنية التي استطاعت أن تنعطف بالحركة المسرحية نحو الاتجاه الذي وضعت ثورة ٢٣ يوليو المجتمع المصري عليه، كل من نعمان عاشور، والفريد فرج، وعبدالرحمن الشرقاوي، ويوسف ادريس، وفتحي رضوان، وميخائيل رومان وغيرهم، هناك سمة عامة واحدة تجمع كل هذا العدد من كتاب المسرح وآخرين لم نأت على ذكرهم، بما في ذلك عدد من كتاب المسرح المخضرمين الذين آثروا ركوب الموجة الجديدة فغادروا مواقعهم القديمة وأخذوا يوظفون جهودهم الابداعية لمعالجة مشاكل الحياة الاجتماعية ورصد التغيرات التي أدخلتها الثورة على المجتمع وعلى حياة الناس اليومية وعلى العلاقات بين مختلف طبقات المجتمع، هذه السمة الواحدة والموحدة تتمثل بحمى التوجه نحو حياة الناس كما هي عليه، وتأمل الحياة اليومية والكشف عن أثر حياة الماضي فيها، ومحاولة استشراف آفاقها المستقبلية.

وفيما عدا ذلك فقد كان لكل كاتب من هؤلاء الكتاب أسلوبه الذي يتميز به عن الآخرين، وله عقيدته وانتماؤه السياسي والعقائدي الدقيق وزاوية تناوله للمشاكل والأسلوب الفني الذي يفضله، بل ويلاحظ المتتبع لأدب هذه الفترة نزعة شرعية للتجريب عند الواحد منهم، سواء على مستوى الأسلوب الفني أو على مستوى مصادر موضوعاته بالاضافة إلى محاولة أحدهم تأمل الحياة المعاصرة من زوايا مختلفة وتناول جوانب ومستويات مختلفة منها.

فنعمان عاشور، على سبيل المثال، يستعرض في ثلاث مسرحيات له ثلاثة مستويات اجتماعية: الطبقة الدنيا في مسرحية «الناس اللي تحت»، والطبقة العليا في مسرحية «الناس اللي فوق»، والطبقة الوسطى في «عائلة الدوغري»، في المسرحية الأولى يتناول حياة عينة من الطبقة الدنيا، من سكنة «البدرون»، ومع أن المسرحية من نوع الكوميديا التي تقصد إثارة الضحك إلا أنها استطاعت أن تتجنب الاسفاف فيه، ولم تنزلق الى هاوية الكوميديا التي كانت تستخدم هذه النماذج - قبل الثورة - بهدف إضحاك المتفرج عليها، بل كانت كوميديا هادفة متعاطفة مع أبناء هذه الطبقة، بل وربما صح القول بأنها منحازة اليها ضد طبقة الأثرياء التي تعرضت هذه الكوميديا الى السخرية منها. وأما في المسرحية الثانية «الناس اللي فوق» فقد حاول مؤلفها نعمان عاشور رصد عدد من التغيرات التي أحدثتها ثورة ٢٣ يوليو في التركيب الطبقي وفي عقلية وأخلاق الطبقة «اللي فوق» كما أنه استطاع تسليط بعض الأضواء على نماذج من الطبقتين: الوسطى والدنيا، من خلال احتكاكها بالطبقة الثرية، وأما في مسرحيته الثالثة فقد عالج المؤلف ما طرأ من تغيرات على حياة الطبقة الوسطى في الظروف الاجتماعية والتأريخية الجديدة وما أصاب هذه الطبقة من تفكك بسبب أنانية أفرادها ذات الأثر المدمر على مصير هذه الطبقة.

بعد انضمام عبد الرحمن الشرقاوي الى الحركة المسرحية مع عدد آخر من الأدباء الذين حققوا نجاحاً ملموساً في قطاعات الأدب التقليدية الأخرى: شعرية وروائية دليلاً على قوة الجذب التي توفرت للحركة المسرحية في هذه الفترة من حياة المجتمع العربي بعامة والمصري على وجه الخصوص، ويأتي اتجاه الشرقاوي موازياً ومكملاً لاتجاه نعمان عاشور، فإذا كان الأول قد اختار فن الكوميديا الاجتماعية الهادفة التي تحمل رسالة تعبر عن انتماء المؤلف الى العالم وموقفه منه، فقد اختار عبدالرحمن الشرقاوي طريق التراجيديا التي أراد لها أن تبشر برسالته الاجتماعية وتعبر عن موقفه الثوري من العالم على المستويين القطري والقومي، لقد استعار موضوع مسرحيته «مأساة جميلة» من الثورة التحريرية التي قام بها الشعب الجزائري الشقيق ضد الاحتلال الاستيطاني الفرنسي، أما مأساة «الفتى مهران» فقد استعار موضوعها من تأريخ القطر المصري في عهد المماليك، كما استعار من مأساة الحسين موضوع مأساته «ثأر الله» وإذا كان أبطال التراجيديا في الأدب العالمي هم من أنصاف الآلهة والملوك، والأمراء أو القادة، فإن الشرقاوي حاول أن يكسر هذه القاعدة عندما أسند هذا الدور الى أشخاص من عامة الناس «جاسر» في «مأساة جميلة» و«مهران» في «الفتى مهران».

إن معالجة الشرقاوي الشعرية الفصيحة في إبداعه الدرامي تنطوي، من وجهة نظرنا، على جدل داخلي غير مصرح به، ولكنه ملحوظ، ضد الأسلوب التقليدي الذي اعتمده المسرح الشعري قبل ثورة يوليو «مسرح شوقي وعزيز أباظة». ومن هنا فإن ناقدنا المعروف المرحوم محمد مندور يقارن بين فشل المسرح الشعري التقليدي جماهيرنا والنجاح الذي لقيته مسرحية عبد الرحمن الشرقاوي «مأساة جميلة» فيعزوه الى «أسلوب الشعر الجديد. الذي نسميه بالشعر الحر» هذا الأسلوب الذي مكن الشرقاوي من أن «يرتفع بأسلوبه الشعري الى أرفع مستوى عندما يتطلب الموقف مثل هذا السمو. مع الاحتفاظ ببساطة اللفظ ودنوه من الحياة»[١٤].

وبمناسبة الحديث عن الجدل الداخلي «الذي لم يصرح به» بين المسرحية الجديدة «بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢» وما يقابلها من مسرحيات الفترة السابقة، لا بد من تذكر مسرحية أنور ملك قزمان «ماهية مراتي» التي تشارك معظم المسرحيات المعبرة عن روح الثورة التي عمت الحياة الاجتماعية في القطر المصري، بروح الالتزام التي شاعت فيها وبقوة أهدافها الاجتماعية والأساس الفكري للجاد والواعي الذي تركز عليه معالجتها للقضايا المطروحة، إنها تتناول دور المرأة في المجتمع الجديد ومركزها الذي لا غنى عنه بالنسبة للمجتمع، وأهمية أن تضطلع بنصيبها من العمل الاجتماعي جنباً الى جنب مع زميلها الرجل، هذا التناول ينطوي على جدل، غير مصرح به، يخوضه

المؤلف مع سلفه وأستاذه توفيق الحكيم الذي تناول في بداية العشرينات بالمعالجة ظاهرة السفور في مسرحيته «المرأة الجديدة»، أن مقارنة غنى المضامين الاجتماعية التي جسدتها مسرحية «ماهية مراتي» وصواب المنطلقات الفكرية لمؤلفها ودقة تشخيصه لمشاكل وهموم وحاجات عصره، مع سذاجة مضمون مسرحية الحكيم «المرأة الجديدة» وبدائية أفكاره وسطحية شكوكه ومخاوفه، بل وحتى جهله بما يدور داخل الحياة من حوله، أن عقد مثل هذه المقارنة كفيل بتشخيص التقدم الكبير الذي حققه فن كتابة المسرحية عندنا، هذا التقدم الذي يعكس درجة وعي الأديب العربي بعصره.

لا بد أيضاً أيضاً من تذكر مسرحية «بيت الفنانين» من تأليف أحمد عثمان، يبدو أن مؤلف هذه المسرحية يقوم هو الآخر بمجادلة أستاذه توفيق الحكيم، فإذا كان الحكيم قد خطط لمسرحيته «بيجماليون» بحيث تنتهي إلى تأكيد قناعة بطلها، وهو فنان، والتي هي قناعة الحكيم نفسه، بتعارض الفن مع الحياة، وأن على الفنان أن يختار بين الانغمار في الحياة وبين الاخلاص لفنه والانقطاع له، وهذا ما انتهت اليه قناعة بيجماليون الفنان، بطل مسرحية الحكيم، فإن مسرحية أحمد عثمان «بيت الفنانين» التي تبدأ بعد أن قرر ثلاثة فنانين: رسام وقصاص وموسيقي، حبس أنفسهم داخل غرفة في بدروم وقطع كل صلة تربطهم بالمجتمع في الخارج، هذه المسرحية تنتهي الى قناعة هؤلاء الفنانين الواحد تلو الآخر بأن مكان كل منهم لا في محبسه داخل البدروم بل في الحياة وبين الناس الذين يستمد ثيماته من حياتهم وينتج فنه لهم ومن أجلهم، هكذا تنتهي المسرحية بعودتهم الى الحياة، بينما انتهت مسرحية الحكيم باعتزال البطل ـ الفنان الحياة وانسحابه منها.

إن جهود الفريد فرج الأدبية التي اضطلعت بنصيبها الوافر في منح التيار الجديد داخل الحركة المسرحية هويته وسماته النوعية، هذه الجهود حاولت أن تتلمس بوضوح الصراع الاجتماعي بالاضافة الى أنها تمكننا من تلمس التيارات والاتجاهات السائدة داخل المجتمع، هذا الصراع وهذه التيارات والاتجاهات التي أفرزها مجتمع ثورة ٢٣ يوليو، لم يعتمد الفريد فرج أسلوباً واحداً ولا إطاراً واحداً أو مصدراً واحداً لأعماله الدرامية، لقد لجأ الى التاريخ «سقوط فرعون» والى الموروثات الشعبية «حلاق بغداد» و«الزير سالم» ومن تيار الحياة المعاصرة الجارف استمد موضوع وإطار مسرحيته «عسكر وحرامية»، وفي جميع هذه المسرحيات، رغم اختلاف أطرها وأمزجتها، كانت هموم الحياة المعاصرة وصراعاتها ومصير أبنائها هو هدف الفريد فرج وهمه المقيم، ومن هذه الزاوية يصبح بإمكان الدارس أن يرى في مسرح الفريد فرج البديل النقيض لمسرح توفيق الحكيم الذي كان ينطلق في كتاباته المسرحية من الأفكار التي لا تتردد أصداؤها إلا داخل ذهن الحكيم نفسه فضلاً عن كونها أفكاراً مجردة ووليدة نزعة تأملية تجريدية هاربة من وجه الحياة.

مع مطلع الستينات يلحق بالحركة المسرحية صوت كوميدي في الأساس، هادف، قوي ومرهوب، يدعمه وعي اجتماعي وفكري على درجة كبيرة من الوضوح والحيوية، صوت ينحاز الى جانب الاتجاه الطليعي للحياة الاجتماعية، وضد «العلاقات الاجتماعية والانتاجية التي ورثناها عن المجتمع القديم» ويدعونا الى تكتيل «كل قوانا لإزالة القيم القديمة المتعفنة واضعين بدلاً منها قيمنا الجديدة»[١٥] إنه صوت المؤلف الكوميدي الشاب، آنذاك طبعاً علي سالم. إنه مؤلف يحب الجدل، ويعتمد على مبدأ الجدل في إقامة علاقته مع فنه، ومع وسطه الثقافي، ومع الحياة بصورة عامة.

على مستوى فن كتابة الدراما قدم علي سالم منذ مطلع الستينات مجموعة من الأعمال الكوميدية الهادفة التي عدت بحق إضافة نوعية الى كل ما حققته حركتنا المسرحية في ميدان الكوميديا، وعلى مستوى علاقة الفنان علي سالم بالوسط الثقافي الفني، فإنه يجادل على أكثر من مستوى: يجادل أساتذته المباشرين في فن كتابة الدراما: نعمان عاشور والفريد فرج جدل التلميذ النابه لأستاذه الفاضل، ومع شيخ الحركة المسرحية وعميدها لفترة طويلة من الزمن: توفيق الحكيم يخوض جدلاً يكشف عن الفوارق النوعية التي تقيم حاجزاً سميكاً بين جيلين مسرحيين يقفان على طرفي نقيض، أما بالنسبة للمسرح الكوميدي الذي هيمنت عليه النزعة التجارية منذ مطلع القرن العشرين فهيمن عليه التهريج السخيف والاضحاك الساذج والحركات والايماءات والتلميحات البذيئة والمبتذلة والاستخفاف بالمتفرجين والضحك عليهم، فيرفضه علي سالم ويطرح بديلاً عنه مسرحاً كوميدياً هادفاً وجاداً يلتزم بقضايا شعبه المصرية ويأخذ على عاتقه مهمة الكشف عن التناقضات التي يحفل بها مجتمعه، لأنه يؤمن «أن كوميديا واحدة عظيمة تفعل في الناس ما لا تفعله عشرات المقالات والخطب وتوفر علينا عشرات السنين على الطريق. . .» على حد تعبير علي سالم نفسه في مقدمة إحدى كوميدياته.

علي سالم يصدر مسرحيته «الناس اللي في السما الثامنة» بالعبارة التالية: «صدقوني. . إنها ليست مشكلة الناس اللي فوق، أو الناس اللي تحت. . أو حتى الناس اللي في الوسط. . إن الخطر الحقيقي يأتي من الناس اللي في السما الثامنة».

من هذه العبارة يتضح للجميع أن علي سالم يواصل السير على درب نعمان عاشور صاحب المسرحيات الاجتماعية الهادفة الثلاث التي ضمن علي سالم عناوينها في عبارته آنفة الذكر وهي: «الناس اللي تحت»، و«الناس اللي فوق» و«عائلة الدوغري» وهذه المسرحية الثالثة هي التي عناها علي سالم بقوله: «الناس اللي في الوسط»، لأنها تعالج بالفعل، حياة عائلة من الطبقة الوسطى، انه يواصل السير على نفس الدرب ويتجاوز المرحلة التي قطعها سلفه الى آفاق جديدة في تصوير العلاقة الدرامية من وجهة نظرة اجتماعية انتقادية هادفة.

وإذا كان الحكيم أصر طوال عمره المديد على فصل الفن عن الحياة، ولم يبخل طوال حياته بنصائحه للفنانين بأن يعتصموا في أبراجهم العاجية ويهربوا من الشراك التي تنصبها لهم الحياة، نجد علي سالم يؤكد ما هو عكس ذلك تماماً: ففي رأيه «إن كل شيء خلقه الله، بما في ذلك الفن، وظيفته أن يخدم الإنسان. إن الفن يجعل الحياة شيئاً جديراً بأن نحياه، إن وظيفته كما قال شو «قلعة ضد اليأس» إنه يفتح الطريق للطاقات الهائلة المختزنة بداخل الانسان، إنه يجعلنا نستيقظ كل يوم كأننا نحيا لأول مرة. . .» الخ. . .

أما صورة الفنان من وجهة نظر علي سالم فهي مناقضة تماماً لصورتها عند الحكيم. فالكاتب المسرحي «لأنه فنان فهو يعرف جيداً كل شوارع

وحواري وأزقة ودروب حياتنا، وقادر على أن يصل بنا الى شوارع هادئة خالية من أخطار الحوادث». وعن وظيفته يقول: «إن وظيفته أن يعيد ربط علاقاتنا الاجتماعية.. وفي الوقت نفسه عليه أن يعيد ربط الصواميل المفكوكة بداخلنا.. إن وظيفته أن يجعلنا آدميين حقيقيين، ويا لها من مهمة شاقة»(١٦).

وعلى العكس من مواقف توفيق الحكيم الهروبية أمام مشاكل الحياة، يتسلح علي سالم برؤية اجتماعية وفكرية واضحة وهو يجابه مشاكل الحياة، ففي رأيه أنه «لما كان من المستحيل أن نقضي على العلاقات الاجتماعية، التي ورثناها عن المجتمع القديم في ليلة واحدة، لذلك وجب علينا أن نمضي في طريقنا بهدوء، مكتلين كل قوانا لإزالة القيم القديمة المتعفنة واضعين بدلاً منها قيماً جديدة»(١٧).

لقد برهن علي سالم على عمق إيمانه، برسالة الفن الاجتماعية بأن وظف مسرحياته الكوميدية الهادفة الثلاث الأولى التي كتبها خلال السنوات الثلاث الأولى منذ توجهه نحو الكتابة للمسرح لتناول ثلاث شرائح اجتماعية بالنقد: فقد فضح أدعياء الفن الذين اتخذوه وسيلة للارتزاق وذلك في مسرحيته الأولى «ولا العفاريت الزرق» وسخر من الروتين والبيروقراطية ومن البيروقراطيين والروتينيين الذين «يكرهون البساطة ويغرمون بالتعقيد» وذلك في مسرحيته الثانية «الناس اللي في السما الثامنة». كما فضح الرجعية والانتهازية التي «استغلت مرحلة التحول الاشتراكي لسرقة مكاسب الثورة والجماهير».

هذا هو رد علي سالم الفنان الكوميدي الواعي والهادف وصاحب الرسالة على أدعياء الفن الذين بشروا بـ «الضحك من أجل الضحك». غالطوا أنفسهم فقالوا بعدم اجتماع الهدفية والكوميديا فأرادوا أن يبرروا وجودهم الزائف بالضحك الفارغ على أنفسهم وعلى الناس الذين يشاهدونهم.

هذه هي آراء علي سالم وهذا هو إبداع علي سالم، النابعة من الحياة ومن خضم صراعاتها وتناقضاتها المصيرية، تطرح لمعالجة هذه التناقضات ومن أجل البحث الجاد والموضوعي عن حلول جريئة لها، تقف على الضد وفي الطرف المقابل من آراء وكتابات توفيق الحكيم التأملية المستمدة من قراءاته في الكتب بعيداً عن نبض الحياة وتياراتها الصاخبة، آراء وكتابات عبرت عن عزلة صاحبها وارتعابه منها وهربه من وجهها.

ومع تقدم عقد الستينات تعمقت تجربة الدراما الهادفة التي ربطت نفسها بمصير حياة الشعب وعبرت عن حرصها على نجاح التحولات الجارية في مصر، ومع اشتداد ساعد حركة التحرر العربي وازدياد حدة التناقض بين طلائع حركة التحرر العربي وبين القوى الاستعمارية متمثلة برأس رمحها في المنطقة (اسرائيل)، فشكلت أعمال سعد الدين وهبة تطويراً للمسرح النثري الواقعي، كما كانت اعمال نجيب سرور تشكل مرحلة جديدة في تطور المسرح الشعري الهادف واضافة جديدة الى ما حققه سلفه عبد الرحمن الشرقاوي في هذا الميدان. ومع هذا التقدم الذي تحقق على مستوى الكتابة الدرامية منذ منتصف الخمسينات بدأ في ستينات هذا القرن البحث عن أساليب جديدة للكتابة الدرامية أريد لها أن تفتح أمام الدراما آفاقاً جديدة على طريق التطور والنضج. فبدأ منذ أوائل الستينات يرتفع هنا وهناك صوت ينادي بضرورة البحث عن هوية عربية للمسرح العربي، وعن قالب مسرحي خاص بنا. ومع هذه الدعوة في مصر عرفت الحركة المسرحية نهضة نوعية في عدد كبير من الأقطار العربية، وتأسست فرق قومية في معظم الأقطار العربية أيضاً. وحتى تلك الأقطار التي كانت لها تجاربها المسرحية السابقة، مثل العراق وسوريا ولبنان، عرفت الحركة المسرحية فيها تطورا ملحوظاً وظهر فيها كتاب دراما جدد وحقق جيل الكتاب المخضرم تطوراً ملموساً في مستوى النضج الفني لأعمالهم الدرامية الجديدة.

لقد ارتبطت هذه النهضة بتطور خبرة الأديب العربي وهو يعيد ابداع حياته المعاصرة بقالب درامي. ولقد برز ذلك ـ بالاضافة الى ما قدمه جيل الكتاب المصريين الشباب الذين ظهروا على الساحة المسرحية والأدبية بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ـ في أعمال عدد آخر من كتاب الدراما في أقطار عربية أخرى ذات حظوظ متفاوتة من حيث الخبرة في الممارسة المسرحية، ففي العراق ـ على سبيل المثال ـ ظهر جيل من كتاب الدراما ممثلاً بنور الدين فارس وعادل كاظم ومحيي الدين زنكنه وجليل القيسي، كما شكلت أعمال يوسف العاني منذ منتصف الستينات اضافة نوعية الى رصيد الدراما العراقية واتسمت بدرجة كبيرة من النضج بالمقارنة مع كتاباته خلال الخمسينات.

وفي سوريا التي تضاءل دورها الريادي داخل الحركة المسرحية منذ اعتزال أحمد أبي خليل القباني في مطلع هذا القرن، عاد النشاط فدب في حياتها المسرحية في عقد الستينات أيضاً، وظهر فيها جيل من كتاب الدراما الذين يتمتعون بحضور ملموس على الساحة العربية للحركة المسرحية، وفي مقدمة هؤلاء الكتاب يقف سعدالله ونوس ومعه علي عقلة عرسان، وممدوح عدوان ووليد اخلاصي.

وفي أقطار المغرب العربي تبرز أسماء كتاب نصوص درامية جيدة، من هؤلاء عز الدين المدني في تونس، وعبدالكريم برشيد في المغرب العربي، كما تبرز ظاهرة الكتابة الجماعية خصوصاً في تونس.

هناك ظاهرة تستوقف نظر الباحث هي أن النهضة المسرحية الأخيرة التي عرفتها مصر منذ أواخر الخمسينات، قد عمت الوطن العربي منذ منتصف الستينات وبلغت أوجها خلال الفترة من ١٩٦٨ ـ ١٩٧٢ على وجه التقريب، ثم انحسرت هذه الموجة وانتكست الحركة المسرحية في عموم الوطن العربي أيضاً وإن أعراض الأزمة ما تزال قائمة.

إن أزمة الحركة المسرحية هي في الحقيقة أزمة نص مسرحي بالدرجة الأولى. ولقد شغلت هذه المشكلة بال المعنيين بالحركة المسرحية في جميع الأقطار العربية. ولقد طرحت هذه المشكلة، وما تزال تطرح، في جميع الملتقيات المسرحية التي اخذت تتكرر ويتوالى انعقادها كثيراً خلال العقدين الأخيرين وذلك في عدد كبير من الأقطار العربية. لقد كانت أزمة النص على رأس القضايا التي تطرح للمناقشة والدراسة في مهرجانات قرطاج المسرحية، وفي مهرجانات دمشق، وخلال الملتقيات المسرحية والندوات التي عقدت في العراق والكويت والجزائر والمغرب وغيرها من الأقطار العربية. لقد كانت هذه المشكلة الهاجس الرئيس وراء الدعوة الى عقد هذه الملتقيات وتنظيم أعمالها. كما كانت تشكل

الدافع لكتابة العديد من البحوث المكرسة لدراسة الظاهرة المسرحية في الوطن العربي.

وخلال البحث عن أسباب هذه الأزمة برز اتجاه - ما يزال يتسع ويزداد انتشاراً في الوسط الثقافي - هذا الاتجاه يرى أن حل الأزمة يكمن بالرجوع الى الأشكال الاحتفالية التراثية والشعبية في كل قطر من الأقطار العربية، فكانت الدعوة الى مسرح الحلقة والبساط والسيد الكتفي، في المغرب العربي، والى فنون الأراجوز والسامر والمقلدين والحكواتية، وحتى الى فنون البهلوان والمهرج والفواصل الشعبية، بالاضافة إلى الدعوة للتعامل مع عدد من القوالب التراثية والأشكال الأدبية القديمة تعاملاً مسرحياً مع المقامات، على سبيل المثال، وحكايات الف ليلة وليلة، ومع عدد من القصائد الشعرية الخ في عدد آخر من الأقطار العربية.

لقد سبقت الجميع، تقريباً، دعوة توفيق الحكيم للبحث عن «قالبنا المسرحي»، ودعوة يوسف ادريس من أجل مسرح عربي وذلك منذ بداية الستينات. غير أن دعوة الحكيم «قالبنا المسرحي» لم تتعد شكل العرض المسرحي الى جوهر النص الدرامي. انه يدعو الى اعتماد «المقلداتي» و«المقلداتية» ليقدما لنا النص الدرامي، وليخلق الأول شخصياته الرجالية ويشكلها امام أعيننا، وكذلك لتعمل المقلداتية على تشكيل الشخصيات النسائية أمام أنظارنا أيضاً. وعدا ذلك، فقد كان الحكيم حريصاً على ألا يذهب المسرحيون بعيداً في تأويل موقفه فاختتم المقدمة التي وضعها لكتابة «قالبنا المسرحي» بالعبارة التالية:

«على أني بعد ذلك أريد أن أنبه بوضوح الى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمي المعروف وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات.. بل على النقيض فإني الى جانب ذلك أنادي أيضاً بالاحتفاظ في نفس الوقت بالخط الذي سرنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن العالمي حتى لا ننفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطوراته...»(١٨).

وإذا كانت دعوة الحكيم قد اقتصرت في كتابه «قالبنا المسرحي» على إعادة تقديم عدد من النصوص الدرامية في الأدب العالمي اختارها من مختلف عصور المسرح العالمي ابتداء بـ «أجاممنون» لأسخيلوس وانتهاء بـ «هبط الملاك في بابل» لدورينمات، اعادة تقديمها بواسطة الحاكي، والمقلد والمقلدة، فإنه سرعان ما تراجع عن ذلك وعاد في مسرحية «الدنيا رواية هزلية» و«مجلس العدل» الى الشكل الدرامي المعروف. وكذلك فعل يوسف إدريس، الذي عاد في مسرحية «المخططون» الى الشكل الدرامي العالمي بعد أن جرب الاستعانة في كتابة عدد من مسرحياته بمظاهر فنون واحتفالات شعبية مثل السامر والأراجوز وخيال الظل. ولقد بلغت تجربة يوسف إدريس ذروتها في مسرحية «الفرافير»؛ ولكنه عاد هو الآخر الى أشكال المعالجة التقليدية في الأدب الدرامي العالمي، كما أسلفنا. واضح أن يوسف إدريس أراد أن يضطلع كل العاملين في الميدان المسرحي والمشاركين في إنجاز العرض المسرحي، ابتداء بمؤلف النص الدرامي وانتهاء بمنفذ الديكور مروراً بالمخرج والممثل ومصمم الانارة وحتى مهندس المسرحي. يقول يوسف إدريس: إن مشكلة خلق مسرح عربي «ليست مشكلة تختص بالتأليف المسرحي وحده، ولكنها تشمل طرق التمثيل والإخراج، وحتى المسرح نفسه وهندسته»(١٩).

غير أن المشكلة تعقدت عندما تدخل المخرجون في الأمر ومعهم عدد من المعنيين بالنقد المسرحي، كما جاء هذا التدخل ليعكس تنامي دور المخرج في تقرير مصير العرض المسرحي. ولم يكن الأمر كذلك في السابق. فالمعروف أن كتاب الدراما هم الذين كانوا يقررون مصير الحركة المسرحية في بلدانهم وهم الذين منحوا، بالدرجة الأولى، مسارحهم القومية هويتها، وذلك منذ نشأة المسرح الدرامي الأولى على أيدي الشعراء الإغريق أواخر القرن السادس قبل الميلاد وأوائل القرن الخامس قبل الميلاد، وحتى عصرنا الحاضر. وبالفعل فإننا نعرف المسرح الإغريقي، بفرعيه التراجيدي والكوميدي، بفضل شعراء هذين الفنين الدراميين وليس بفضل مخرجيهما. والشيء نفسه يقال عن المسرح الروماني، ومسرح عصر النهضة، والمسارح القومية في العصر الحديث: إنجليزي، وفرنسي، والماني، وروسي الخ. والتيارات المسرحية: المسرح الملحمي، والمسرح التسجيلي، ومسرح العبث، والمسرح الوجودي الخ، نعرف كل هذه المسارح القومية والتيارات المسرحية بفضل الأعمال الإبداعية لأدباء مثل: شكسبير، وكورني، وراسين، وابسن، وتشيخوف، وبريخت، وبيتر فايس، وبيكيت، وسارتر الخ.

ولقد عرفت كل مدرسة من هذه المدارس المسرحية بفضل الزاوية التي حددتها لرؤية العالم من خلالها وتقديمه للجمهور، وليس بفضل التفاصيل الشكلية، أو بفضل القوالب الكلية أو الجزئية التي استعارتها من تراثها الوطني أو التراث العالمي. فقد بقي بريخت المانياً وبقي مسرحه الملحمي صدى مباشراً للمشاكل والقضايا والهموم المصيرية التي عاشتها أوروبا وهي تخرج من حربين عظميين خلال النصف الأول من هذا القرن، ولم يصبح مسرحه صينياً أبداً، ولا يابانياً أو قوقازياً عندما استعار هذا القالب الأسطوري أو تلك الشكليات التي ساعدته الى التوصل على إحداث التأثير التعريبي، من المسرح الصيني أو الياباني أو الموروثات الشعبية لهذا الشعب أو ذاك.

هنا لا بد من تذكير المخرجين ونقاد المسرح الذين ينساقون كثيراً وراء وهم أحداث نهضة مسرحية عربية، وإيجاد هوية عربية لمسرحنا بمجرد الرجوع الى موروثنا الأدبي وبعث أشكال الاحتفالات الشعبية التي اختفى معظمها من الحياة العربية وكادت تنسى تماماً إن لم تكن قد امّحت من ذاكرة الشعب فعلاً، أذكرهم بأن هذه الأشكال الأدبية والاحتفالية الشعبية إنما فرضت وجودها أنماط حياتية ومستوى تفكير اجتماعي وهموم وقضايا عاطفية تجاوزتها حياتنا المعاصرة تماماً فما عادت بذاتها قادرة على التفاعل مع حياتنا اليوم فضلاً عن التأثير فيها وتوجيهها بالشكل الذي نتمناه وينسجم مع تطلعنا لمستقبل أفضل.

من الممكن أن نستعير قوالب من هذه الموروثات على أن تكون مجرد قوالب، أما الصراعات التي تجسدها، أما التناقضات الاجتماعية، أما الأفكار والمشاعر والعواطف والتساؤلات، أما كل ذلك فيجب أن يكون نابعاً من صميم حياتنا المعاصرة التي نحياها الآن، والآن فقط.

ويجب أن يكون هاجسنا دائماً البحث عن أصدق الحلول للمشاكل التي نعاني منها في هذه الحياة، والبحث عن الطريق الذي

يوصلنا الى مستقبل أفضل ويجعل حياتنا أجمل وأليق بأن تعاش وبأن يضحى من أجلها.

إذن فالخروج من أزمة النص المسرحي تبدأ من تأمل الكتاب المسرحيين، الواعي والذكي، للحياة المعاصرة من أجل التعرف عليها وتشخيص مشاكلها وتحديد اتجاهاتها وإيجاد الحلول لهذه المشاكل والارشاد الى الطرق المؤدية نحو المستقبل. ومن أجل أن يكون مسرحنا عالمياً يجب أن يكون عربياً أولاً، ومن أجل أن يكون عربياً يجب أن يصور الأدب الدرامي الشخصية العربية اليوم بكل همومها ومشاكلها وأفكارها وتساؤلاتها وتطلعاتها مع إزاحة الستارة عن طبيعة العقبات التي تحول بين تطلعها نحو المستقبل الأفضل. بإمكان الأديب المسرحي أن يختار من أشكال الأدب الموروث ومن أشكال الفنون الاحتفالية الشعبية كل ما يعتقد أنه قادر على تشخيص جانب أو أكثر من جوانب الحياة العربية المعاصرة أو الشخصية العربية اليوم، كما أن بإمكانه أن يستلهم تيار هذه الحياة الصاخب من خلال تأمله له وتفاعله معه.

وإذا فعل ذلك - بعد توافر الموهبة والخبرة - فسيحافظ على هويته العربية. أما إذا نسي الحياة من حوله وذابت ملامح الشخصية العربية المعاصرة خلف عمليات التجميل والصقل فلن تكون هناك هوية عربية مهما بالغنا بالتعكز على الموروثات الأدبية وأشكال الفنون الاحتفالية الشعبية.

وإذا نجح شعراء المأساة الإغريقية: اسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس، في المحافظة على نبض الحياة على أيامهم وهم يستعيرون قوالب مآسيهم من الموروث الأسطوري لشعب الإغريق، فقد نجح شكسبير أن يبقى انجليزياً حتى وهو يستعير قوالب عدد من مسرحياته من موروثات غير إنجليزية.

لقد كانت الأشكال المستعارة من الموروثات القومية والشعبية عاملاً مساعداً على تطوير الابداع عندما حرص الأديب على أن يبقى مرتبطاً في عصره، بقضايا شعبه المصيرية وعندما احترم القوانين الخالدة للأدب الدرامي وليس العكس.

**الهوامش:**

(١) انظر: برليينسكي ف. ك. «تقسيم الأدب الى أنواع وأصناف» مجلة «الثقافة الأجنبية، العدد الأول، بغداد ١٩٨٠».

(٢) انظر: هيجل. الأعمال الكاملة، المجلد الرابع عشر ص ٢٢٤ - ٢٢٥ (باللغة الروسية). وترد هذه «الآراء في كتاب: «نظرية الأدب» تأليف عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي. ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠، ص٨١.

(٣) انظر: الهامش رقم ١ ص٢٩.

(٤) انظر: ارسطو «فن الشعر، الفصل الرابع».

(٥) يرد هذا في كتاب «نظرية الأدب» تأليف جماعة من الباحثين السوفييت، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي. ص٨٢. على أن ماكس فيرل يقدم عرضاً تفصيلياً لهذه المشكلة في كتابه «علم الأدب العام» موسكو ١٩٥٧ ص٦٦، ص١٠٤ - ١٠٥ «باللغة الروسية».

(٦) انظر: الدكتور محمد يوسف نجم «المسرحية في الأدب العربي الحديث» - (١٨٤٧ - ١٩١٤)، دار الثقافة، بيروت ١٩٥٦، ص٩٠.

(٧) انظر: مسرحية «بيجماليون» تأليف: توفيق الحكيم. ملتزم الطبع والنشر «مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز» بلا تاريخ، ص ٩ - ١٠.

(٨) انظر: الدكتور محمد مندور «مسرح توفيق الحكيم» دار النهضة ، القاهرة، بلا تاريخ ط٢، ص٥٢.

(٩) المصدر السابق، ص٢١.

(١٠) المصدر السابق، ص٣٠.

(١١) أنظر: كين وتنغهام، «المسرح المصري» ترجمة: محمد عبدالقادر، مجلة الأقلام، العدد السادس، ١٩٨٠، «عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر»، ص١٥٦.

(١٢) انظر: الدكتور محمد مندور، «مسرحيات شوقي» مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، والفجالة - مصر، بلا تاريخ ط ٣ ص٥١.

(١٣) انظر: الدكتور عبدالرحمن ياغي «في الجهود المسرحية» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ص٢٢٣ - ٢٢٤.

(١٤) انظر: الدكتور محمد مندور «المسرح المصري المعاصر» دار النهضة - مصر للطبع والنشر، الفجالة - القاهرة ١٩٧١ ص١٣٨.

(١٥) انظر: مسرحية «الناس اللي في السما الثامنة» تأليف علي سالم، مطابع مؤسسة الأهرام، وزارة الثقافة. العدد السابع المقدمة ص ١٠.

(١٦) المصدر السابق، ص٩.

(١٧) المصدر السابق، ص١٠.

(١٨) انظر: توفيق الحكيم «قالبنا المسرحي» ص٢٣.

(١٩) انظر: يوسف إدريس «نحو مسرح عربي» ص٤٧٥.

# الناقد العربي المعاصر والموروث النقدي

د. حسام الخطيب ـ سوريا ـ

**خطة المقالة**

١ ـ موقف متقدم للنقد العربي الحديث.
٢ـ تطور الموقف من التراث النقدي.
- أولوية الحداثة.
- صحوة باتجاه التراث النقدي.
- موقف المؤسسة الأكاديمية.
- نحو معادلة الأصالة والمعاصرة.
- موروث نقدي بلا توظيف.

٣ ـ إتجاهات متعددة حيال الموروث النقدي.
أ ـ نقاد الأيديولوجيا.
ب ـ نقاد التغريب.
جـ ـ النقاد التكامليون.
د ـ نقاد المؤسسة الأكاديمية.

٤ ـ النقد القديم والنقد الحديث.
- وجوه اختلاف رئيسية

٥ ـ وماذا بعد؟
- تصورات عامة
- تصورات عينية.

## ١ ـ موقف متقدم للنقد العربي الحديث

يلوح للمرء، من خلال تتبع سلسلة الاهتمامات النقدية العربية في العقد الأخير من السنين أو قبل ذلك بقليل، أن ملامح (التركيب Synthesis) النقدي العربي قد بدأت تتأهب للبروز، بعد فترة طويلة من الصراع بين التيار التقليدي المتّجه إلى المثل الأعلى الماضوي والتيار التجديدي المنهمك في قضية التجديد التي تطابقت في جوانب عديدة منها مع ممارسة (التغريب Westernization).

وصحيح أنه لا التقليديون ولا التجديديون كانوا من ذوي الرؤية الأحادية المتزمتة، وإنما كان موقف كل من الطرفين يراعي ـ ولو جزئياً ـ إمكان تقبّل بعض إدعاءات الطرف الآخر، إلا أنه صحيح أيضاً أن مركز ثقل الموقف لدى كل من الطرفين كان واضحاً ومتبلوراً، ولا سيما فيما يتصل بالمنطلقات الأساسية بحيث كان الشجار ينشب كلما وُجد احتمال للمسِّ بأيٍّ من هذه المنطلقات وإن كل متتبع لتاريخ تطور النقد الأدبي العربي الحديث منذ عصر النهضة لا يمكن أن ينسى حدّة المناقشات التي كانت تتمحور بين أنصار القديم والجديد وإبراز التهم التي تبودلت بين الطرفين. على أنه من الانصاف لخريطة المعركة ذاتها أن يشير المرء بوضوح إلى أن الحِدّة التي ميَّزت معارك الأدباء (ولا سيما الشعراء) فيما بينهم، وكذلك معاركهم مع النقاد في موضوع القديم والجديد، أو الأصالة والمعاصرة، أو التراث والحداثة، أو ما شئت من التسميات، لم تكن هي إياها في مجال المعارك المتبادلة بين النقاد أنفسهم. ويخيل للمرء أنه بعد معارك السنوات الأولى للنهضة بين النقاد التقليديين والنقاد المجددين. لم تثر معارك عنيفة بين النقاد أنفسهم على أساس القديم والحديث. بل ربما أمكن القول إن النقد الأدبي العربي كان أسبق (الفعاليات) الأدبية إلى تبني وجهات نظر حديثة والخلوص من أسر القديم، وإن المعارك النقدية المشهورة لم تَدُر بين النقاد الخُلص وإنما دارت بين نقاد وشعراء (العقاد وشوقي) وبين أدباء وأدباء كان النقد واحداً من جوانب كيانهم الأدبي (طه حسين ومصطفى صادق الرافعي). أما المعارك حامية الوطيس التي دارت بين نقاد ونقاد

فلم يكن محورها القديم والحديث، وإنما كان لها عادة محوران:

الأول: التنافس الشخصي بين النقاد، أو الجيلي، كما حدث عندما بدأ جيل الخمسينات المستنير يحاول أن يشق طريقه على أشلاء الأسماء الكبيرة التي التمعت قبل الحرب العالمية الثانية.

الثاني: الصراع بين الاتجاهات الأدبية ذات الارتباط الأيديولوجي بحيث كان الموقف الأيديولوجي يلقي بظله على الموقف النقدي وينقل تضاريس مواقفه وتصنيفاته التي يقوم النقاد بترجمتها إلى موقف نقدي.

وهكذا يمكن القول إن النقد العربي الحديث رفع منذ البدء راية التجديد، ونادراً ما وضع نفسه كمؤسسة في مرآب الأفكار المستهلكة. وهي نقطة ينبغي أن تسجل بأحرف مضيئة في سجل النقد الأدبي العربي الذي كثر شانئوه وقل شاكروه حتى غدا مشجباً يعلق عليه كل شاكٍ أو خائب معطف أنينه.

## ٢ ـ تطور الموقف من التراث النقدي:

(أولوية الحداثة): وتشير القاعدة العامة لمسلك النقد الحديث في مرحلة الجيل المتوسط، أي الذي سيطر على الساحة الأدبية في فترة ما بين الحربين وربما حتى أواخر الخمسينات، أن الناقد العربي كان مشغولاً بمعركة التحديث عن أي شيء آخر (ربما انعكاساً لمؤشرات الصراع الاجتماعي في تلك المرحلة)، ولم تكن لديه وقفة معادية للتراث بوجه عام، والتراث النقدي بوجه خاص، ولكنَّ سلم أولويّاته كان متجهاً إلى وضع التحديث في المقام الأول ووضع العناية بالتراث في درجة متأخرة من السلم. وقد ساعد على هذه النظرة أن الدراسات التراثية النقدية كانت محدودة جداً، وكان فهم التراث مقصوراً على جملة مرددات اختارها اساتذة تقليديون من أصحاب التفكير السكوني، أو على ما ترجم عن المستشرقين من آراء بعضها مشرِّق وبعضها مغرِّب، وبعضها يصيب وبعضها يخطيء لأنه فهمٌ من خارج سور الظاهرة المدروسة... وربما كان كتاب (النقد المنهجي عند العرب) لمحمد مندور خير ممثل لتصورات نقاد المرحلة حول التراث النقدي العربي. وظلت المقولات السائدة عن التراث العربي، ربما حتى السبعينات، تنظر إليه من خلال الخطوط التالية:

- نقد لغوي بلاغي لفظي.
- نقد جزئي متصل بالبيت الواحد ومعتمد على الحكم السريع.
- نقد تحكُمي تصنيفي.
- نقد خالٍ من الأساس الفكري وعاجز عن المثاقفة.
- مشغول بقضايا أقرب إلى المماحكة منها إلى الحيوية مثل قضية السرقات وقضية اللفظ والمعنى، وقضية الصنعة والإلهام.

( صحوة باتجاه التراث النقدي): على أنه مع ازدياد معرفة الناقد بتراث حازم القرطاجني والفارابي وعبدالقاهر الجرجاني وغيرهم بدأت تتغير ملامح النظرة إلى التراث النقدي وبدأت تتناول نصوص ومرددات نقدية مقتطفة من كتابات هؤلاء النقاد الثلاثة بوجه خاص، تهدف إلى تأكيد حقيقة ما زال يَعُدُّها الكثيرون شديدة الأهمية وهي أن التراث النقدي أغنى بكثير مما يتصوره الكثيرون، وأن فيه جذوراً متفاوتة المتانة لكثير من النظريات النقدية الحديثة. ويمكن للمرء أن يشير هنا إلى أنه مع صدور دراسات في التراث النقدي لنقاد مثل: إحسان عباس، وجابر عصفور، ود. كمال ابو ديب وغيرهم، بدأت تتغير الصورة وبدأ الناقد المعاصر ينظر إلى التراث بجدية أكبر بل بدأ يتهِّم نفسه بجهل التراث النقدي قبل أن يصدر الأحكام العشوائية عليه.

وشأن كل صحوة من تعميمٍ سابق، بدأت تصاحب هذه النظرة تأكيدات عامة بأن النقدَ العربي القديم يمكن أن يقدِّم الشفاء للنقد الجديد، وأن الأوبة إليه كفيلة أن تعيد للناقد المعاصر مقوده الداخلي الذي ضاع في خضمِّ التيارات المتلاطمة والرياح الوافدة من عواصم العرب.

وكما يحدث دائماً في الفكر العربي راجت جملة أسماء قديمة وجملة نصوص محددة ينقلها صاغر عن كابر، ويوردها كل دارس على أنه الأول الذي اكتشفها، وربما كان بعضهم ينقلها عن المراجع لا عن مصادرها الأصلية، ولكنه ينسبها إلى المصدر الأصلي (من السهل معرفة ذلك بالطبع) وقد راجت هذه المواقف على طريقة التفكير الموجي الاقتطافي eclectic الذي ينتزع القطفة التي تعجبه من سياقها، وبدا كما لو أن هناك رجعة أو بوادر رجعة إلى القديم، هي أشبه ما تكون بالارتداد أو الانكفاء إلى الماضي والفزع إليه بعد أن كاد الناقد المعاصر يفقد سلطته المعنوية أو مصداقيته لدى الأدباء والشعراء، إما بسبب عجزه عن مواكبة الانتاج الأدبي المتدفق وإما بسبب قصور الأسلحة الإقناعية التي يستخدمها لشرح موقفه من النصوص.

وإن استعمال كلمة إقتطافي هنا مقصود تماماً. ذلك أنه في أخذ مقبوس أو مقبوسين أو ثلاثة و(قصقصتها) لتناسب فكرة نقدية حديثة مثلاً لا بد أن يكون هناك إغفال تام للسياق العام وتغاضٍ عن عشرات الأفكار التي يمكن ألا تكون مواتية لغرض المقتطفِ أو منسجمة بالضرورة مع المقبوس. وتبقى المشكلة دائماً مشكلة منهج ونسق في التفكير، وموقف، وطريقة عملية في التماس مع النصوص وتذوقها، وإنه باستثناءات قليلة جداً، كانت

الاقتباسات غالباً ما تهمل السياق العام ومجمل الموقف النقدي للمقبوس عنه، وتحاول أن تلبسه ثوباً ليس من زيٍّ عصره، أو أن تمطّ قدميه على سرير بروكريست القصير.

(موقف المؤسسة الأكاديمية): وإذا كانت المؤسسة النقدية قد أخذت تبدي اهتماماً متزايداً بالنقد العربي القديم، فإن المؤسسة الأكاديمية التي لم تعترف بوجود النقد الحديث إلا بأخرَة من الزمن والتي ظل تركيزها منصباً دائماً على الجيل الأول والثاني من النقاد العرب القدامى، قد بدأت هي الأخرى تبدي بعض اهتمام بإعادة دراسة الظاهرة القديمة في ضوء نظرات جديدة، وكان ذلك بفضل وافدين جدد أحبوا أن يخرجوا بالمؤسسة عن الطوق المضروب، ولكن كما هو واضح تظل المؤسسة الأكاديمية، والمقصود هنا أقسام اللغة العربية في الجامعات، أسيرة إيقاعها الرتيب وميلها العام إلى المحافظة والتحفظ، وتلاعب بعض الاعتبارات التنظيمية فيها، بحيث يؤدي قصر العام الجامعي مثلاً إلى التركيز على ألفباء الظاهرة المدروسة دون تطوراتها اللاحقة وتفصيلاتها.

والحديث عن دور المؤسسة الأكاديمية العربية متشعب الجوانب، وإذا أردنا له تحديداً منصفاً في هذا المجال، أي الموقف من النقد العربي القديم، يمكن أن نقول إن المؤسسة بذاتها وبمناهجها ظلت تكرر نفسها وتلوك مردداتها زمناً ليس بالقصير، وإن ما قدمه باحثون أكاديميون موهوبون (د. محمد مندور، د. إحسان عباس د. عزالدين إسماعيل، د. جابر عصفور، د. عبدالقادر القط، وغيرهم) إنما تم من خارج إطار المؤسسة الأكاديمية، وغالباً ما كانت مؤسسة الصحافة الأدبية (من جرائد ومجلات ووسائل إعلام أخرى) هي الميدان الذي أتاح لهم تقديم وجهات نظرهم. وفي هذا المجال يلاحظ قلة مشاركة أقسام اللغات الأجنبية التابعة للمؤسسة الأكاديمية في معركة تطوير النقد العربي). أما في الدور العيني لإحياء النقد العربي القديم فيكاد يكون هذا الدور شبه معدوم.

(نحو معادلة الأصالة والمعاصرة): ومن الملاحظ أن عودة الاهتمام بالنقد العربي القديم سواء من زاوية إعادة إكتشافه وفهمه وتقييمه أم من زاوية ربطه بالمفهومات النقدية الحديثة، لا يمكن أن تكون ظاهرة معزولة عن المرحلة التاريخية التي يخوضها المجتمع العربي الحديث، وإذا كانت موجتا التغريب ثم التحرر من الاستعمار فيها بعد قد طبعتا المراحل السابقة، فإن الشغل الشاغل لهذا المجتمع إلى جانب قضايا التحرر الوطني والاجتماعي والاقتصادي وقضية فلسطين بوجه خاص هو محاولة إقامة معادلة الأصالة والمعاصرة أو بكلمة أخرى تشكيل مقومات الهوية العربية المعاصرة. ومن هنا كانت العودة إلى التراث اليوم منطلقة من تفكير بعيد عن الجمود والتعصب وواعٍ نسبياً لما يمكن أن يكون لبعث التراث من دور في إرساء صرح الحياة العربية الحديثة على أسس مكينة.

(موروث نقدي بلا توظيف): وحتى الآن جرى الحديث عن مسائل مثل اكتشاف التراث وإعادة فهمه وما أشبه ذلك ولكن - أو لنحصر الكلام بالنقد الأدبي وحده - تبقى **المسألة الرئيسية هي توظيف الموروث النقدي ليكون عاملاً فاعلاً في تشكيل الفكر النقدي العربي الحديث** ذلك أنه لو قصر دور التراث على أن يكون زينة أو تكملة أو تسلية أو وسيلة للطمأنينة النفسية - وهو كذلك عند بعض الناس - لهان الأمر ولما احتاج إلى كل تلك المناقشات والمشاحنات والجهود المتصلة بالعمل في الحقل التراثي.

وليس من الحكمة بالطبع أن يدير الإنسان ظهره للخلافات الحادة القائمة في المجتمع العربي حول طريقة التقرب من التراث وهي خلافات تمد جذراً لها في صلب المعركة الأيديولوجية ولا سيما من خلال الصراع بين المحافظة والتقدم، وكذلك في طبيعة المرحلة الاجتماعية ولا سيما من ناحية الدخول اليومي لقطاعات واسعة من الجماهير العربية في عجلة التطور الحضري والتنمية الاقتصادية والنزعة الاستهلاكية والتخصص العلمي، وكلها عوامل ذات قوة فاعلة تشد المجتمع بطبيعتها بعيداً عن التعلق التراثي، وتبقى مسألة التراث محصورة بمجموعة من الاختصاصيين. وقد دلت التجربة مثلاً أن الإقبال على اقتناء كتب التراث لا يعني بأية حال من الأحوال أن هذه الكتب تُقتنى لتقرأ وأنها أقرب إلى أن تكون واجهاتٍ للتباهي الثقافي والاجتماعي.

إن المسألة النوعية التي تتصدى لها هذه المقالة هي مسألة توظيف الموروث النقدي في عملية تشكيل النقد العربي الحديث نظرية وتطبيقاً. وإنه ليصعب القول بوجود أي تأثير ملموس للموروث النقدي في هذا المجال حتى عند أولئك الدارسين الذين عنوا بالنقد العربي القديم وقدموا إسهاماً طيباً في مجال إعادة اكتشافه وفهمه. وإذا كنا نجد أحياناً بعض اقتباسات أو إشارات للنقد القديم فيما يكتب من نقد نظري فإن هذه اللمحات تبقى جانبية، وهي أشبه بتطريز للفكر المطروحة لا شأن له بالتكوين الأساسي للموقف.

أما في مجال النقد التطبيقي فيندر أن نجد شاهداً على استعانة أي ناقد عربي معاصر بأسلحة الموروث النقدي لمعالجة أي نص من النصوص الحديثة بل حتى في مجال حل إشكالٍ تفسيري أو دلالي.

## ٣ ـ إتجاهات متعددة حيال الموروث النقدي

ودون التعرض للأسماء يمكن للإنسان أن يتصور النقاد الجادين من خلال التصنيف العريض التالي، وهو تصنيف قائم على تقرير الواقع ولا يداخله أي تقييم.

أ ـ **نقاد الأيديولوجيا الاجتماعية أو القومية**، وهؤلاء يستندون إلى مرتكزات فكرية أساسية ويستعينون بها لفهم التراث بوجه عام وإعادة تأويل النصوص القديمة. وهذا أمر مختلف تماماً بل هو عكس القضية التي نعالجها أي قضية الإفادة من الموروث النقدي من أجل تشكيل مفهومات حديثة. وجدير بالذكر أن النقاد الأيديولوجيين يبدأون عادة من نقطة استبعاد التراث بغرض التركيز على المنطلقات المعاصرة، ولكنهم في مراحل النضج يعودون إليه بشكل أو بآخر أي بعد أن يكونوا قد استكملوا مستلزمات الإعداد الذاتي وكوّنوا رؤيتهم الخاصة.

ب ـ نقاد التغريب، ومعظمهم ممن درس في الغرب أو تأثر بالدراسات الغربية والآداب الأجنبية، وتتكون رؤية هؤلاء النقدية كلياً من خلال النظريات الأجنبية وأحياناً يدخل عليها تعديل يناسب الشروط الثقافية والاجتماعية المحلية، ولكن في أحيان كثيرة تظل المفهومات النقدية لديهم ذات طابع غربي محض. وهم يستعملون مصطلحات وكلمات مفتاحية مترجمة، ويغلب على لغتهم نَجْرُ اللغة الأجنبية التي نهلوا من آدابها وطريقةُ تركيبها وتعبيرها.

ويحاول بعض هؤلاء الاتصال بالتراث من خلال منظورهم المتكون، ولكن معظمهم لا يجدون بغيتهم في أي نقد قديم، اللهم إلا حين يقعون على نصوص في النقد القديم تناسب النظريات الحديثة، وقد فشت بينهم مجدداً(موضة)مغامرة اكتشاف التراث، وكانت لبعضهم إسهامات طيبة في هذا المجال.

جـ ـ النقاد التكامليون: وتضم هذه الطبقة من النقاد، التي لم نجد لها اسماً آخر يفضل الاسم الحالي على الرغم من عدم حماستنا له، أولئك النفر من النقاد الذين تكشف أعمالهم عن معرفة طيبة بالأدب العربي والنقد العربي قديمه وحديثه ـ أي أنهم ينطلقون من الواقع والتراث ـ وعن اتصال متفاوت القوة بالتيارات العالمية. ويجمعهم التطلع إلى إيجاد تركيب متوازن بين عناصر الأصالة والحداثة، والمحلية والعالمية، ولذلك يحرز قصب السبق فيهم من سمح له إعداده العلمي والثقافي بأن يحقق توازناً في الاتصال مع مختلف المنابع التي تكوِّن بحر التكاملية: القديم مقابل الجديد/ المحلي مقابل العالمي/ الفكري مقابل الأدبي/ اللغوي مقابل الفني وهكذا دواليك.

د ـ نقاد المؤسسة الأكاديمية: وفي الأغلب ينتمي المبرزون منهم إلى واحد من التيارات الثلاثة السابقة. أما الذين يحصرون أنفسهم بين جدران الجامعة فنادراً ما يقدمون نتائج أبعد من الوصف والتقصي، وتعاني المؤسسة الأكاديمية، كما ذكرنا، من التكرار والسلفية والتحفظ الشديد والتعلق بنصوص معدودة وعدم تجاوزها إلى سواها. كما تعاني من سياسة التخصص المغلقة على نفسها، وندر أن وجدت أية مشروعات مشتركة للبحث بين أقسام اللغات العربية والانكليزية والفرنسية، مع أن المشروع المستقبلي للنقد العربي بحاجة ماسة إلى مثل هذا التعاون والتكامل. ومن أسف أن سوية المنشورات الجامعية في معظم البلاد العربية هي أقرب إلى التدني، وتفتقر إلى عدة فضائل بحثية، وحتى فضيلة التقصي البيليوغرافي لا تتوافر دائماً. وفي مجال النقد القديم والنقد الحديث في أقسام اللغة العربية نجد إنفصالاً تاماً بين النسقين ولا يحدث الاتصال بينهما إلا من خلال الأشخاص الذين قد تتوافر لهم المعرفة المطلوبة بالنسقين، ولكن هذا الاتصال ليس شرطاً جامعياً. وربما كان هذا الانفصال أحد أسباب انصراف الناشئة ونقاد الطليعة عن الإفادة من تجربة النقد القديم.

وعلى الرغم من التفاوت الشديد في العناصر الثقافية والنقدية المكونة لكل فئة وعلى الرغم من الاختلاف المتوقع بين كل ناقد وآخر ضمن الفئة الواحدة فإن كل هذه الفئات ملتقية تماماً عند نقطة غياب دور النقد القديم في تشكيل عُدَّتها النقدية المعاصرة. وإذا كنا في المجال النظري نجد بعض الاستثناءات البسيطة كما أسلفنا فإن المجال التطبيقي يكشف عن انقطاع كامل، والمسألة بعد واضحة. **ففي مجال ما يسمى بالفنون الأدبية المستحدثة لا نجد أي أثر للنقد القديم**. وربما كان هذا متوقعاً نظراً لعدم وجود تجربة نقدية عربية قديمة تتصل بهذه الفنون. **ولكنْ حتى في مجال نقد الشعر، الذي أولاه النقد العربي القديم جل اهتمامه، لا نكاد نجد أثراً للطرق القديمة في النقد** والنقد المعتمد الآن لدى الأكاديميين التقليديين هو النقد الموروث عن المستشرقين الأوائل الذين درسوا في الجامعة المصرية (كارلو نيللينو مثلاً) وعن تلامذتهم، والتقليدية أو الكلاسيكية عند هؤلاء ليس لها جذور في الماضي وإنما تعود إلى مطالع العصر الحديث وإن كانت تفيد أحياناً من الأحكام العامة حول جزالة اللغة وسلاسة التراكيب وقوة الانشاء من جهة، والموسيقى النظامية للبحور من جهة أخرى. أما نقاد الوسط الثقافي فإنهم يكادون يعدمون كل صلة مع الماضي النقدي ولا سيما عند تعرضهم للشعر الحديث الذي يبدو مُنبتّ الصلة بشعر الأقدمين.

## ٤ ـ النقد القديم والنقد الحديث

حتى الآن تناول الكلام الناقد العربي بوصفه إنساناً يمارس اختيارات ثقافية عامة ونقدية نوعية، ولكن كل الاختيارات التي جرت الاشارة إليها سابقاً لا بد من أن تفهم في سياق النسق المعرفي الذي شكّله النقد القديم والنسق المعرفي الذي شكّله النقد الحديث أو هو منهمك في عملية تشكيله.

هل هذان النسقان متطابقان؟ هل هما وجهان لعملة واحدة أم أنهما أقرب إلى أن يكونا نظامَيْن متمايزين؟

على الرغم من صعوبة البتّ في هذا الموضوع بسبب تعددية الامتدادات المنبثقة من كل من النسقين فإن لدينا من المسوغات ما يكفي للاعتقاد بوجود نقد عربي جديد ليس بالمفهوم الزمني ولكن من خلال مقومات لا زمنية، فكرية وذوقية وفنية، وهي مقومات تختلف بوضوح عن كثير من العناصر المكونة لنسق النقد القديم.

إن النقد الأدبي لا يمكن إلا أن يكون الحصيلة المركزة لجملة المعارف والعلوم والفعاليات الفكرية في مرحلته، والمرآة العاكسة لمستوى التطور الثقافي والرقي الاجتماعي. وإن مؤشرات المرحلة الحاضرة من حياة المجتمع العربي تومىء بقوة إلى الإمكانات المواتية لانبثاق النقد العربي الجديد وتطوره في شكل نسق معرفي له شخصيته التي تميزه عن النقد القديم، ولا تقطعه عنه في الوقت نفسه، وله خواصه التي لا بد من أن تتجاوب مع وجهة الثقافة العربية الجديدة التي يتضح بقوة اتجاهها العام نحو المعاصرة والحداثة والتفاعل مع التطورات الثقافية العالمية والالتزام بالقضايا الجوهرية للمجتمع العربي، وكذلك مع الأدب العربي الحديث الذي تطور بالاتجاهين التاليين:

أ ـ ممارسة أشكال وأجناس فنية جديدة في مقدمتها القصة القصيرة والرواية والمسرحية، مما ليس له نظير في الممارسة الأدبية العربية القديمة، وإن كانت له بعض جذور لا تنكر.

ب ـ التجديد في الأجناس الأدبية التقليدية والعمل على تطويرها بحيث تلائم ذوق العصر وترضي النزوعات البديعية للشبيبة الناشئة وتتفاعل مع التطورات المستجدة في المجتمع العربي الجديد.

إن الثقافة العربية الجديدة والأدب العربي الجديد لا بد من أن يتمخضا في النهاية عن نقد عربي جديد. وإذا كان النقد العربي الجيد لم يستوِ على قدميه حتى الآن ولم يتطور إلى تلك الدرجة التي تضمن له أن يكون ذا فاعلية ملموسة سواء في عمليتي الإبداع أو التذوق فإن ما يحمله هذا النقد من مؤشرات تدل بقوة على أنه يسلك طريقه إلى التميز والاستقلال النسقي. وليس هذا بدعاً في عصرنا الحاضر. ففي العالم كله يتزايد التأكيد على انتقال النقد الأدبي من مرحلة إلى مرحلة. وقد ثبتت حتى الآن مقولة (النقد الجديد) الذي ليس هو بالضرورة سليل النقد القديم. وحتى في تلك الثقافات التي لم ينقطع حاضرها عن ماضيها (القريب) وتطورت تطوراً طبيعياً( ليس بفعل المؤثرات الأجنبية كما حدث في مجتمعنا)حتى في تلك الثقافات نجد إجماعاً على مقولة النقد الجديد (الثقافات الأنكلوأميركية والفرنسية والغربية عامة)، وهناك الثقافة السوفييتية التي خلقت جديداً بعد الثورة له شخصيته ومنطقه الخاص.... الخ....

وإذا كان النقد الغربي الذي لا يعاني من انقطاع حاد بين الماضي والحاضر قد اتجه هذا الاتجاه في تثبيت أسس نقد جديد فنقدنا أحرى بذلك لأن المجتمع العربي دخل في القرن العشرين مرحلة نوعية من التطور بعد مئات من سنوات الخمول والجمود، وأنشأ لنفسه ثقافة جديدة يصعب أن تُعدَّ انبثاقاً طبيعياً للموروث الثقافي ولو لسبب واحد فقط هو أن عوامل التأثر بتجربة الغرب كانت أقوى فعلاً من عوامل الإحياء أو التقليد. وينطبق ذلك على الأدب العربي بل على الشعر العربي الذي ظل دائماً أقرب إلى المحافظة، أما فيما يتعلق بالنقد الأدبي فقد أتى التغير فيه شاملاً للمبادىء والتفاصيل، وكانت الهوة بين القديم والجديد فيه شديدة الاتساع كما هو منتظر من استقراء خريطة التغير في الأدب العربي.

### (وجوه إختلاف رئيسية)

إن المقارنة بين النسقين النقديين القديم والحديث تنطوي على جوانب متعددة، وفيما يلي محاولة للإشارة إلى وجوه الاختلاف العامة التي تبدو أقل عرضة للاجتهاد أو المماراة.

أولاً: الاختلاف في المنطلق الفكري:

إذ لا نكاد نجد اليوم إتجاهاً نقدياً ذا شأن إلا ونجد من ورائه اتجاهاً فكرياً أو إيديولوجياً أو على الأقل نظرة ما إلى مفهومات الكون والمصير والمجتمع. وهذا الموقف الفكري شبه غائب في النقد العربي القديم، إذ لم تكن العلاقة ظاهرة بين الأساس الاعتقادي الموحد (الدين) وبين الموقف الديني، وإنما كانت علاقة انتماء ثقافي بالمعنى العام ولم تظهر هذه العلاقة ظهوراً نوعياً أي مؤثراً في المناقشات الخاصة بالقضايا النقدية أو التذوقية الخاصة، إلا حيثما اتصل الموقف النقدي بالنصوص الاعتقادية، وأخصُّ بالذكر هنا المناقشات الطويلة المعمقة التي دارت بين النقاد العرب القدامى حول مفهوم الإعجاز، وكذلك التأثيرات المعتزلية في النقد. ومهما قيل في هذا الموضوع، إذ يمكن أن يقال إن الفكر العربي الإسلامي كان من وراء كل مؤسسة النقد القديم كما كان

الشأن بالنسبة لسائر الفعاليات الثقافية الأدبية، فإن الفارق يبقى واضحاً في كون التنوع الايديولوجي أو الفكري المعاصر يترك بصماته على أدق المواقف النقدية، ويدخل في صميم الاختيارات النظرية والتذوقية.

ثانياً: إختلاف في المرتكزات الثقافية:

فقد كانت ثقافة النقاد القدامى شبه موحدة وفقاً لمعطيات كل مرحلة تاريخية أو عصر من العصور وكان العامل الزمني يأتي معه بتطورات ثقافية شاملة. وأكبر الفروق وجدت في حدود التخصص المعرفي لا في حدود المنابع الثقافية المختلفة. فقد وجد مثلاً نقاد ذوو ثقافة لغوية (الأكثرية) وآخرون ذوو ثقافة فلسفية (ابن رشد والفارابي) وفئة ثالثة ذات ثقافة شمولية موسوعية (ابن خلدون). ولكن ثقافة الأكثرية الكاثرة من النقاد كانت شبه موحدة.

أما النقد الحديث فهو يمتاز بغناه الثقافي وتعددية مناهله. فهو أولاً شديد التفتح على الأفكار الجديدة في مراكز الإشعاع المعاصرة في العالم، وهو يفيد من الثقافات الأجنبية العامة وكذلك من التطورات الفكرية والذوقية الخاصة بالنقد الأدبي، ويستطيع الإنسان أن يقرر حقيقة دامغة بهذا الصدد وهي أن جميع (لا معظم) النقاد الذين استمروا في الساحة الأدبية العربية وأثبتوا وجودهم وخلقوا تيارات مؤثرة هم على اتصال شديد بالثقافات الأجنبية وبالنقد الأدبي في العواصم الكبرى التي تتمركز فيها تيارات الإشعاع الثقافي العالمي (باريس، موسكو، لندن، نيويورك - الخ . . ) بل إنه يمكن القول إن كل النقاد الذين لم يُتَحْ لهم النهل المباشر من الينابيع العالمية عجزوا عن تطوير عُدَّتهم النقدية ولم يستمروا في المضمار الصعب.

وهذه الحقيقة التي نقدمها بطريقة تقريرية لا تبشيرية، ترتبط بحقيقة أخرى شديدة الأهمية، وهي أن الناقد العربي الحديث، شأنه شأن الناقد المعاصر في العالم، لا يستطيع الاكتفاء بالثقافة اللغوية الأدبية المتخصصة، ولا حتى بالثقافة الدينية أو الاعتقادية أو الفلسفية على نحو ما كان الأمر عند القدامى - وإنما هو مسوق للإقبال على تطورات العلوم والمعارف الحديثة ولا سيما الإنسانية منها، إبتداء من علم النفس إلى الفلسفة إلى علم الاجتماع إلى التاريخ. ولا يعني هذا أن ثقافة الناقد القديم كانت فقيرة، وإنما يمكن القول إن الاطلاع على العلوم المساندة يكتسب اليوم خطّاً منهجياً مع وضوح نسبي في دور هذه العلوم والمعارف حسب اختلاف المذاهب النقدية، مما لا نجد له نظائر واضحة في المسلك العام للناقد القديم وإن كانت هناك استثناءات. وفي مجال الثقافة الأجنبية بالذات نجد أن النقد القديم - وقد تكون له مسوغاته - حرم نفسه من الإفادة من التراث اليوناني في حين أن الأنظمة المعرفية الأخرى أقبلت عليه بقوة. ويلفت النظر مثلاً الضآلة النسبية لتأثير كتاب (الشعريات) لأرسطو في النقد العربي القديم، ويكاد يشعر المرء أن هذا الكتاب ترجم بوصفه جزءاً من حركة الترجمة الفكرية والعلمية لا بوصفه كتاباً في النقد.

**ومن أبرز تأثيرات هذه الظاهرة ان النقد الحديث هو بالضرورة نقد مقارن، في حين أن الأقدمين اكبوا على النتاج العربي، ربما من خلال نظريات في الشعر واللغة تفتقر إلى الدقة.**

ثالثاً: إختلاف في الموقف النقدي

فالناقد الحديث، خلافاً للقديم، لا يضع نفسه باستمرار أمام تحدي إصدار الأحكام، ولا ينسب لنفسه دقة الصائغ في التعامل مع المادة المعروضة وإنما يعتبر مهمته الأساسية كشف خبايا النصوص، وقراءتها على مستويات مختلفة، وأحياناً تأويلها وإعادة خلقها. وقد تكون هناك ميول نحو الموازنة أو المفاضلة ولكنها تظل نسبية جداً ولا تقاس أبداً بميل النقاد القدامى إلى الموازنات والمفاضلات وإصدار الأحكام القاطعة ولا سيما بشأن تقييم الابداع في البيت الواحد أو الصورة الواحدة.

ويلاحظ أن الناقد الحديث أوسع صدراً وأرحم قلباً في التعامل مع النص وصاحبه (نتيجة أفكار الديمقراطية والحوار ومكتشفات علم النفس وتطورات الفكر التربوي)، اللهم إلا حينما يتعلق الأمر بالخلافات المذهبية فها هنا تحتدم المعارك ويشتد الوطيس.

رابعاً: إختلاف في التركيز على الشعر:

مما يلفت النظر أن النقد القديم وفَّر جُلَّ اهتمامه للشعر، وكأنما كان الشعر هو الفن الأدبي الوحيد الذي يستحق الاهتمام، وعلى الرغم من وفرة النصوص التي ألقيت عليها الأضواء مجدداً في مجال النقد النثري القديم، فإنه يظل صحيحاً أن التراث النقدي الشعري أغنى بكثير من التراث النثري. وبالطبع نضع هنا مسألة الإعجاز - وهي موضوعة غنية جداً في النقد القديم - نضعها جانباً بوصفها مشكلة متصلة بنثرٍ فني ذي طبيعة خاصة جداً.

ونفتقد أيضاً في النقد النثري العربي أي أثر لنقد الفنون الأدبية القصصية، بما في ذلك المقامة، مما يجعل الناقد العربي المعاصر مستنداً إستناداً كاملاً في هذه الحقول إلى معطيات النقد العالمي.

خامساً: وهناك نقاط تفصيلية كثيرة منها اختلاف الاهتمام بشأن القضايا النقدية (اللفظ والمعنى، الإلهام والصنعة، السرقات الأدبية، الدور الأدبي للغة، تركيز النقد القديم على الجزئيات ولا سيما البيت الواحد في القصيدة، وكذلك تركيزه الشديد على

مسائل الوزن والقافية والنحو الاستعمال اللغوي المعجمي، وهي مسائل تضاءل الاهتمام بها في العصر الحديث.

يضاف إلى ذلك كثرة النظريات النقدية في العصر الحديث وميل المزاولة النقدية إلى الانبثاق من النظرية الأدبية أو النقدية، واختلاف النظرة إلى اللغة، ومرونة القانون الأدبي المعاصر مقابل تشدّده في الماضي وكذلك الخروج المستمر للنقد الحديث من النص نفسه إلى إطاره العام الاجتماعي والفلسفي والربط بين الظاهرة الأدبية وظواهر النشاط الفكري الأخرى. في حين أن تركيز النقد القديم على البعد الصياغي للنص أفقده في معظم الأحيان فرصة النظرة الواسعة.

ومن المهم جداً ألا تؤخذ هذه هذه الملاحظات من خلال موقف تقييمي، فليس المقصود هنا المفاضلة (على الطريقة القديمة) بين نسقين نقديين قديم وحديث. والنقد القديم له تجلياته وإبداعاته وكنوزه وغناه وطريقته الخاصة في التعامل مع أدب عصره. أما الحكم، بأنه، وفي التزامه المفترض تجاه الظاهرة الأدبية العربية الرائعة في العصور الماضية ودفعها إلى الأمام، فهذه قضية تحتمل النقاش. وما يخطر لي من خلال مجمل انطباعاتي أن الابداع العربي (من شعر ونثر) لم يتلقَّ الإسعاف الكافي والإضاءة المتوجبة من مؤسسة النقد القديم. والله أعلم.

**٥ ـ وماذا بعد؟**

بعد كل هذا الذي قيل، هل بقي مجال للكلام على موقف الناقد المعاصر من النقد القديم؟

لقد أوضحنا من خلال نظرة سريعة إلى الواقع أن النقد العربي الحديث نسق جديد بالمفهوم الزمني وبغيره، وأنه متطلع إلى التجاوب مع بيئته الأدبية والثقافية والاجتماعية أكثر مما هو معنيّ بما كانت عليه حال سلفه النقد القديم، ومعني بخدمة الظاهرة الأدبية المعاصرة أكثر مما هو معني بإثبات شرعية نسبه وعمق أصالته التاريخية، وما ذاك لأنه ولد عاق أو ظاهرة مسقطة من الخارج وإنما لأن حياته، كنسق ذي شخصية وفعالية، مرهونة بمدى ما يمكن أن يحققه من تفاعل مع الانتاج الأدبي المعاصر وما يمكن أن يحفره أمام الموهبة المعاصرة من قنوات تسهل للموهبة أن تدفَّقَ وتأخذ وجهتها الصحيحة.

كما أوضحنا من خلال مقارنة نظرية عجلى أن الهوة بين النقد القديم والنقد الجديد أعمق وأوسع من أن تُردم بفضل نداءِ قربى أو حداء صلة رحم. وإن النقد الحديث في نظريته وتطبيقاته يسجل اختلافات ذات شأن عما كان عليه النقد القديم ويجد نفسه أزاء تحديات مختلفة ووظائف نوعية لم يسبقه إليها سلفه، وتداخل وتشابك في النظريات والمعارف من شأنهما أن يجعلا جزءاً كبيراً مما قيل في الماضي نوعاً من التراث الذي يُعنى به تاريخ العلوم.

هل هذا الاتجاه سليم ومقبول؟ ألا يثير الغضب لدى الكثيرين أو الشك أو الإنكار؟ وإذا كان ينطوي على مبالغة فكيف يمكن مداواة الأمر؟

جواباً على ذلك نقول إن مسألة النقد الحديث ذات طابع علمي موضوعي ويحسن فصلها ما أمكن عن الخلافات النظرية والأيديولوجية حول الموقف من التراث، والتأكيد ـ ببراءة ـ أن أي تقدم يحرزه النقد العربي الحديث يشكل خطوة مهمة لتدعيم الهوية العربية للأدب العربي المعاصر والثقافة العربية المعاصرة بوجه عام. وقد غبرت تلك الأيام التي كان يُصَنَّفُ فيها الإنسان تصنيفاً جاداً إما مع التراث وإما ضده.

وخير لنا أن ننظر إلى القضية موضوعياً من خلال العناصر الرئيسية التالية التي تحكمها:

أ ـ إن وجود أدب عربي حديث يستدعي بالضرورة وجود نقد جديد.

ب ـ صلة النقد الحديث بالنقد القديم ليست بالضرورة مطابقة لصلة الأدب الحديث بالأدب القديم أو موازية، ذلك أن النقد يمثل عادة حصيلة تطورات كثيرة خارج إطار الظاهرة الأدبية ومثلما لاحظ (رنيه ولك) في مقدمته لتاريخ النقد الأدبي يأتي تاريخ النقد تاريخاً للمجتمعات والأفكار.

جـ ـ تختلف صلة النقد الحديث بالنقد القديم باختلاف درجة التطور الاجتماعي والتحديثي في أية بقعة عربية معنية أو عند أية فاصلة زمنية محددة وتتجه هذه الصلة إلى التراخي في المجتمعات الأكثر تطوراً.

د ـ على أنه يبقى صحيحاً أن النقد الأدبي، وإن تأخر عادة في النضج والاستواء، لا يستطيع أن يراهن على المحافظة لأنه يحكم على نفسه باللافعالية من خلال عزوفه عن التعامل مع ظواهر التجديد.

وبالنتيجة يخيل للمرء أن النقد العربي الحديث محكوم بجملة عوامل تحدد موقفه من النقد القديم، وأهمها حاجته المستمرة إلى (أسلحة) نقدية (مجدية) تسمح له بأن يبقي الظاهرة الأدبية في المدى المجدي للرمي. وربما كان هذا الموقف العملي من وراء الإقبال الشديد الذي يبديه الناقد المعاصر على الاتصال بالمناخ الثقافي والنقدي العالمي والإفادة منه لصنع أسلحته النقدية المحلية المتجاوبة مع ظروفه وحاجاته.

وفي النقد، كما في المجتمع، إذا أصبح (الإستيراد) لعبة مستمرة فبئس العمل هو، أما إذا وُظِّفَ من أجل (صنع) السلاح النوعي المناسب فلا غبار عليه.

ولكن أين الموروث النقدي من كل ذلك؟ وما دوره؟ وهل نلقيه ظهرياً أو نبقيه زينة ومباهاة؟

نحن أمة يجب أن تحسد نفسها لما ورثته من غنى تراثي. وفي مجال النقد الأدبي بالذات ليس هناك أجمل من (تصنيفات) ابن قتيبة، ولا (موازنات) الآمدي، ولا (توازنات) القاضي الجرجاني ولا (لفتات) ابن رشيق، ولا (تقعيدات) المرزوقي، ولا (تركيبات) عبدالقاهر الجرجاني، ولا (أفلاطونيات) ابن رشد، ولا (حملات الإنقاذ) التي رفع لواءها حازم القرطاجني، ولا (تحليلات) ابن خلدون.

عالم كامل من الغنى والفهم والإبداع. وهناك مسوغات عامة وخاصة تدفع كل ناقد، بل كل متأدب، لأن يتمسك بالنقد العربي القديم وأن يوغل عمقاً في اكتشاف كنوزه. وقد سبق أن أوضحنا في مجال غير هذا المجال أن أي تصور عربي لنظرية أدب حديثة لا بد أن يضع في إعتباره عامل التراث كطرف في معادلة مثلثة الأطراف يقوم في داخلها تفاعل جدلي (ديالكتيكي) حيّ، وهذه الأطراف هي:

أ ـ الثقافة العربية الموروثة.
ب ـ المتطلبات الثقافية والروحية لمجتمع عربي متطور باستمرار.
جـ ـ تطورات المناخ الثقافي المعاصر في العالم.

وبالطبع يمكن أن تختلف فاعلية التراث بين حقل معرفي وآخر وبين جنس أدبي وآخر، ففي حين تكون ناحية الشعر مثلاً قد تكون أقل فعالية في فن الرواية. وفي النقد العربي الحديث لا بد أن يكون للموروث النقدي حضوره القوي، وإن كان لكل ناقد أن يبقي في ساحة وعيه حقيقة مفادها أنه يتعامل مع نسق نقدي طور نفسه في مرحلة معينة من الزمن ومن خلال شروطها المختلفة، ليتعامل مع ظاهرة أدبية شديدة التجاوب هي أيضاً مع ظروف المرحلة. ويجب ألا ننسى أيضاً الجانب العلمي من النقد الأدبي الذي يفرض اعتباره الخاص بصرف النظر عن رغبتنا الأكيدة في إبقاء الصلة مع التراث حية ومتجددة.

**(تصورات عينية)**

وأخيراً إن الانتقال من حقل التصورات العامة التي قدَّمَتْها هذه المقالة إلى حقل التصورات العينية الأكثر تحديداً لا ينطوي فحسب على مجازفة قد تناقض روح العلم، بل يحتاج إلى إدعاء بالإحاطة يصعب على أي فرد أن ينسبه إلى نفسه. ومع ذلك سنحاول في السطور التالية أن نتلمس بعض الخطوط العريضة التي تبقى مفتوحة للنقاش سواء في ذاتها أم في تفصيلاتها والمرامي التي تترتب عليها.

**أولاً**: ربما كان الدرس الأول الذي يتلقاه الناقد الحديث من الناقد القديم هو تقديس اللغة العربية والانكباب على دراستها في النص الأدبي كما لو كانت هي النص نفسه، ومحاولة التوصل إلى سرها الخاص في كل نص وإبراز عبقرية الأدباء والشعراء من خلال تمكنهم من اللغة. ونحن نتحدث هنا عن جدية الدراسة ودقتها وتكريسها، أما مناهجها فربما تغيرت في هذا العصر.

وجدير بالذكر أن النقد العالمي يشهد اليوم، بفضل تأثيرات البنيوية، عودة إلى الاهتمام بلغة النص الأدبي بوصف الأدب استثماراً لأفضل طاقات اللغة. ومن المعروف أن النقد العربي الحديث، لأسباب مختلفة، عزف فترة طويلة عن الاهتمام بلغة النص الأدبي وكان يعد الاهتمام باللغة ظاهرة مخالفةِ (للزي) الأدبي الشائع.

ويزيد الأمر أهمية وجود ظاهرة اللامبالاة باللغة عند فئات كثيرة من متأدبي العصر إنطلاقاً من اعتقاد ملحوظ أو ملفوظ، بأنه يمكن إبداع أدب جيد بدون تمكن من اللغة، وهي مغالطة حطيرة يُفترض في النقد أن يقوم بدوره في تفنيدها من خلال إعادة الاهتمام (الأدبي) باللغة، ربما من خلال إستفادة قوية من تجارب النقد القديم لأن الحساسية اللغوية تبقى ثابتة في مقوماتها الأصلية، والنقد القديم أسهم إسهاماً طيباً في كشف جوانب هذه الحساسية التي تعتبر مفتاحاً أساسياً لتذوق أي نص أدبي.

ثانياً: أما الدرس الثاني فهو الالتصاق بالنصوص ومحاولة إثبات إبداعها الخاص من خلال جزئياتها وتفصيلاتها أولاً ثم من خلال مقارنتها ونظائرها في التراث الأدبي العربي ثانياً والنظر دائماً إلى تجارب الأقدمين باحترام شديد ثالثاً، وكذلك بيان فضل كل تجديد ووجهته دون إعتباره ملغياً لما مضى.

وإن هذا التأكيد الذي يقدم هنا منبثق مما يلاحظ المرء لدى قطاع كبير من الناشئة من إستهتار بالتراث الأدبي العربي وإعتقاد بمبدأ الإلغائية الزمنية. وليس في هذا الذي ندعو إليه تمكيناً للمحافظة أو الكلاسيّة. إنما هو تأكيد أن ما ليس له أول ليس له آخر كما يقول مثلنا الشعبي. كذلك لا بد أن تكون هذه الملاحظة مشفوعة بشرط مهم مفاده أن التراث مخزون كامن وليس مخزوناً جامداً أو جاهزاً وأن النقد الحديث له رأيه في الموروث الأدبي بل عليه أن يعيد تقديم هذا الموروث من خلال مفهومات نقدية حديثة يكون مسوغ وجودها أن تكشف جوانب إبداع

جديدة في الأعمال القديمة بفضل استخدام مناهج متطورة لم تكن متاحة للأقدمين.

وإن مثلنا الدائم هو الشاعر العالمي الكبير شكسبير الذي يتجدد في كل عقد من الزمان بفضل تتابع الدراسات النقدية لأدبه وتقديم وجهات نظر جديدة في فهمه وتذوقه.

ويبدو لنا أن الاعتناء بهذا الجانب التراثي كفيل أن يفيد في إحياء التراث، وكذلك في تدعيم قضية النقد الحديث نفسها، وكذلك في تشكيل ذوق حديث غير محروم من الأصالة والعمق التاريخي.

**ثالثاً**: ويمكن القول أيضاً، إن بعض القضايا النقدية التي عالجها النقد القديم ما زالت مستمرة الأهمية وإن كانت تتخذ في منطق النقد الحديث أشكالاً ووجهات مختلفة، ومن أمثلة ذلك قضية اللفظ والمعنى التي حلها الجرجاني بتأكيده أن اللفظ جسم وروحه المعنى، وبتوطيد نظرية النظم، وكذلك قضية الصورة الفنية ودورها في بنية القصيدة، مما يذكرنا بشيء مما تقوله النظرات البنيوية اليوم. وقد تعرض الناقد الجرجاني لهذه القضايا ومثيلاتها بكثير من الحكمة وقوة البصيرة، وسنجد عنده الكثير مما يمكن أن يفيدنا في بلورة مفهوماتنا الجديدة، بشرط أن نتذكر دائماً أنه يعتمد مناهج مختلفة، ويستقي استنتاجاته النظرية من مادة أدبية لا تتطابق بالضرورة مع الأعمال الأدبية الحديثة التي يتعامل معها الناقد الحديث. وهناك ومضات أخرى كثيرة عند النقاد العرب لن يجدينا فتيلاً في هذه العجالة أن نمر بها مرور الكرام. وحسبنا أن نعيد التأكيد على وفرة ما يجده الإنسان في النقد القديم من نظرات نافذة، يمكن أن تنقذنا من حيرتنا إزاء تضارب المناهج الحديثة، وأن نبني اختياراتنا النظرية على أسس متينة، وكذلك أن تساعدنا أخيراً في بلورة طريقنا العربية إلى نظرية للأدب والنقد من شأنها أن تخفف من البحران الذي تعيشه ساحتنا الأدبية المعاصرة وأن تمنحنا الثقة المنشودة بأدبنا ومقدرتنا على الإبداع.

**رابعاً**: ويمكن أن نجد في الحكمة العامة والموقف الأخلاقي الإنصافي لكثير من النقاد العرب القدامى (ليس جميعهم بالضرورة) أساساً لتوطيد قيم العدالة والمثابرة والجدية والإحاطة ودعم الموقف العيني بالشاهد المناسب وتلقي الأفكار المناهضة بنفسية طيبة ولو لم يكن هناك مجال للمصالحة معها.

وختاماً، يشعر المرء أن الاستمرار بهذه الطريقة يجنح بالقضية جنوحاً شديداً باتجاه المدرسية، وما ذكر سابقاً ليس إلا من قبيل التمثيل لا الإحاطة. إلا أنه مهما بولغ في هذه النواحي أو قُلل من شأنها فإن منطق هذه المقالة يظل كافياً في التأكيد على أن إحياء النقد القديم لا يعني استعارته للظاهرة الأدبية المعاصرة وإنما يعني الاستعانة به وأحياناً الاستئناس ولا شيء ي مكن أن يكون بديلاً عن مناهجنا المعاصرة.

## حاشية الحواشي:

- ما أسهل ما كنت أستطيع تدبيج أرقام لبعض ما ورد من آراء واستشهادات في هذه المقالة وسرد أربعين أو خمسين مرجعاً بدون سبب. إن الإحالات تخدم غرضاً وظيفياً وحاشا لها أن تكون ضرباً من المباهاة أو استعراض العضلات البحثية كما يحدث لدى بعض الدارسين اليوم. وليست هذه نقطة ضد الحواشي والإحالات فنحن نحمد الله صباح مساء أنْ أصبحت الكتابة العربية موثقةً بالإحالات، ولكن ما ندعو إليه هو الالتصاق بالجانب الوظيفي لهذه الاحالات.

وفي حالة المقالة التي بين أيدينا، سوف تكون الإحالات ضرورية لو توسع نطاقها لتدخل في التفصيل بوصفه مرحلة تالية للخطوط النظرية.

# الناقد العربي ومستجدات التكوين الأدبي

طراد الكبيسي - العراق -

«الناقد العربي ومستجدات التكوين الأدبي العربي!» عبارة تطرح أكثر من تساؤل، وتتطلب أكثر من تفسير وتأويل. فمن هو الناقد العربي المعني؟ أهو ناقد الشعر، أم ناقد الرواية، أم ناقد النص المسرحي أم ناقد كل الأجناس الأدبية؟ إذ لكل جنس أدبي مستجداته.

وما هو المعني بـ (مستجدات التكوين الأدبي العربي) أهي الحقول المعرفية التي تفرض نفسها اليوم على كل مثقف: كعلم النفس، علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا، مناهج ونظريات الأدب والنقد والفن الحديثة أم ترقى المستجدات هذه إلى علوم الاتصال والتكنولوجيا المعاصرة، وإلى فنون الرسم، الرقص، الغناء، الموسيقى، العمارة والمدن؟ فهذه كلها يمكن أن تدخل في التكوين الثقافي الأدبي، بل لا بد أن تدخل في هذا التكوين بهذا القدر أو ذاك..

ثم أين هو مكان المكونات الثقافية العربية التقليدية من التكوين الأدبي هذا؟ أنطرحها جانباً باعتبارها مسلمات تقليدية فاعلة.. وننظر فقط في مستجدات النظر إلى هذه المكونات الموروثة؟ وإذا نظرنا في مستجدات النظر هذه، فأية مستجدة يمكن أن نأخذ؟ وبأية منهجية يمكن أن ننتقي وكل الدراسات العربية المعاصرة عن التراث، والمشاكلة بين التراث والمعاصرة لا تكشف إلا عن تقدير ذاتي ووجهات نظر فردانية تتعدد بتعدد الكتاب والمنشئين.

ثم ألا يبدو الكلام عن (مستجدات) في التكوين الأدبي، كلاماً غريباً في وقت يتحدث فيه العديد من الكتّاب والمفكرين العرب عن (أزمة) في الثقافة والابداع العربي المعاصر؟

وأخيراً.. هل المعنيُّ أن يكشف البحث عن مستجدات التكوين الأدبي، أدوات الناقد الجديدة.. أم المعنيّ أن يكشف الناقد العربي عن مستجدات التكوين الأدبي لدى المنشىء (المبدع) والمُنْشأ (العمل الإبداعي) أو لديهما معاً؟

إزاء كل هذه الأسئلة، ولما كان المؤتمر الخامس عشر للأدباء والكتّاب العرب ينعقد تحت عنوان (التحدي والإستجابة في الثقافة العربية المعاصرة) رأيت أن أحدد توجه البحث نحو: موقف الناقد العربي من مستجدات التكوين الأدبي العربي، أي موقف الناقد من العناصر الأساسية الجديدة التي فرضت نفسها على الثقافة الأدبية العربية المعاصرة لدى المنشىء والناقد نفسه معاً.

ذاك أني لا أرغب في المداخلة عن (ثقافة الناقد الأدبي) أو (ثقافة المنشىء الأدبي) لأن مداخلة كهذه تبدو متعالية جداً، فكأن للناقد (ثقافة) تفوق ثقافة عصره أو تتميز عنها، فضلاً عن أن الناقد والمبدع كذلك لم يعد في ثقافته وحسب. أي ليس بما ركن في عقله من معارف ومعلومات، بل بقدر ما يتمتع به من حساسية. والمعلومات والمعارف لا قيمة لها إلا بقدر ما تزيد من حساسيته رهافةً. هذه الحساسية التي يسميها البعض (اليوت) (بالذكاء) الذي (يعد برهاناً على التذوق) العالي من جهة، وبرهاناً على قدرة الناقد على التقاط (البؤر) وتركيز نظر القارىء فيها من جهة ثانية.

وإذا كانت كل معارف العالم - قديمها وحديثها - لا تستطيع أن تخلق (شاعراً) من إنسان لا موهبة شعرية أو تخييلية عنده، كذلك فإن كل معارف الكون لا تستطيع أن توجد (ناقداً) من إنسان لم يوهب حساسية التذوق العالي للجمال.

إذا فهمنا أو اتفقنا على هذا من حيث المبدأ أي أن الموهبة أو الحساسية مسألة أولية في كل كتابة وفن - علمية أو أدبية - وأظن أن هذا صار ضمن المفاهيم المشتركة المجمع عليها في قضية النقد

والإبـداع، سهل علينـا أن ندخـل فيها يمكن أن نسميـه (حـوار الثقافة والابداع) أو حوار الثقافة والمواهب: في الكتابة: شعرية، أو قصصية أو نقدية.

يعني بعبارة أكثر تحديداً، ما يمكن أن تقدمـه الثقافـة للمبدع والناقد معاً، أو لكل واحد منها على انفراد لأنه رغم كل ما يقال عن (القدر - المقدار) الابداعي في النقد يظل التمييز بين العمل الابـداعي - القصيدة مثـلاً - وبين العمـل النقـدي، ضـروريـاً لاختلاف طبيعة كل منها: منشأ وأداة وأسلوباً وأداء. فـإذا كان العمـل الإبداعي - القصيـدة - تمثل داخلهـا حواراً بـين الـذات والموضوع (العالم) فإن النقد يمثل حواراً بين موقفين تاريخين وبين ذاتين: إحداهما ذات المؤلف والأخرى ذات الناقد[1].

يعني أن على النقد أن يتتبـع التغييرات التي أصـابت الكتابـة الابداعية ويكشف عنها، من جهة، وأن يحـاور ذات المؤلف من خلال النص من جهة ثانية. وتتبع التغييرات التي أصابت الكتابة (أو النص) مثـلاً. تتطلب بـدورها الاحـاطة بمجمـل الـظروف الواقعية والتاريخية واللغوية والنفسية والأيديولوجية لحقبة النص أو الكتـابة. وتتبـع التغييرات هـذه والكشف عنها لا تتم إلا بـأداة نقدية متمكنة وفاعلة، وبمساعدة علوم إنسانية عديدة: كالتاريخ، علم الاجتماع، علم اللسانيات واللغة وتطورها، علم النفس، أيديولـوجيا العصر أو الحقبـة.. الخ، وهكـذا الحوار مـع ذات المؤلف من خلال النص، أو مع النص وحده يتطلب هـو الآخر عمقاً فلسفياً، ومنهجياً وأيديولوجياً وجماليـاً، ومقارنـاً، ونفسياً - ربما - و... إلخ.

لا يعني هذا أن كل عملية نقدية لنص ما.. تتطلب الأدوات هذه كلها، لكن الناقد سيحتاجها كلها، ويستخدم منهـا في كل عملية نقديـة.. ما ينـاسب النص، ويكون أقـدر على إضـاءته وكشف أو تحليل رموزه.

ونضرب مثلاً لو أراد ناقد دراسة التطور اللغوي في لغة الشعر العربي الحديث في مرحلة الخمسينات مثلاً، سيجد أنه مطالب، ضرورة بدراسة:

١. الواقع السياسي لكشف رموز اللغة السياسية.

٢ - الواقع الاجتمـاعي وتأثيـره في تطور اللغـة الشعريـة من جهة، ومنحدر الشاعر وصلته بلغته من جهة ثانية. للتعرف على الألفاظ والصور المحببة لديه والتي يكثر من تكرارها مثلاً.

٣ - الأيديولوجيا أو الأيديولـوجيات الاجتمـاعية السـائدة في الحقبة، وأيديولوجيا الشاعر نفسه.

٤ - المؤثرات الأجنبية في ثقافة الحقبة عامة، وفي ثقافة الشاعر هذا أو ذاك..

٥ - ثقافة الحقبة عامة، ومكونات ثقافة الشاعـر، أو الشعراء كلاً على انفراد. ودورها في تحديد معجم المرحلة العام والخاص، وفي طبيعـة الرمـوز والاستعـارات والمجـازات.. وربما حتى في الأشكال.

٦ - وربما استعان بعلم النفس لتفسـير ظواهـر لغويـة وأفكار جمعية قد تبرز في هذا الشعر.. أو لدى الشاعر ذاك..

يعني هذا، أن المكونات الأدبية للمبدع والناقد تكاد تكون هي نفسها، ولكن طريقة تمثلها واستخدامها مختلفة. فالمبدع يتمثلها لتكون جزءاً من موهبته (شخصيته) وحين تبرز في كتابتـه، تبرز بشكل غير مرئي، أي من خلال الرموز، الرؤى، المجازات.. إلـخ لكن النـاقـد عنـدمـا يتمثلها، يتمثلها كأدوات يستخـدمهـا للتحليل أو التفكك أو التفسير، أو الكشف عن غير المرئي فيها هو مرئي. وذلك عندما تلتقي الطبائع في منهج واحد.

مثلاً - كما يقول الدكتور زكي نجيب محمود - إن طبيعة العمل النقدي كطبيعة العمل الفلسفي (فهما يلتقيان في أنهما يتجـاوزان السـطح ويتجهـان إلى العمق، بحثـاً عن الجـذور المستنبطة في الظاهر الذي تراه العيون..)[2].

لكن إذا كـان لأيـة نـظريـة سيكـولـوجيـة، سـوسيـولـوجيـة لسانية... إلـخ أن تفيد النقـد.. ينبغي أن لا نُفكِّر أن تكـون بديلاً عنه، بل عوناً لتوسيع قاعدته بتقديم إيضاحات وتـوضيح علاقات لم تدرك في ضوء دراسات أخرى[3]. (فـما زال الخوف واجباً من تدخل هذه العلوم تدخلاً معطلاً أو مشوهاً، خصوصاً إذا كانت بجرعة غير محسوبة أو غير مناسبة)[4] على نحو ما نجد في كثير من الدراسات النقدية التي اتكأت اتكـاءً حرفياً على علوم إنسـانية حـديثة، نفسيـة أو اجتماعيـة كالـدراستـين النقـديتـين النفسيتين للدكتور النويهي والعقاد حول أبي نواس مثلاً.

يعني على أي منهج نقدي يتجه اتجاهاً سوسيولوجياً أو نفسياً أو بنيوياً أو جمالياً - شكلياً.. (أن يرى دوره مثلما لمناهج أخـرى. وليس بديلاً عنها. وأن يتصرف على نحو يدل على أن وجهة نظره تساعد على ظهور نقد أدبي متكامل)[5] لماذا؟ لأن كل واحد من اتجـاهـات ومنـاهـج وعلوم: النفس، الاجتمـاع، اللغـة، الأيديولوجيا، البنية، والنقد نفسـه.. تعاني من نقص في تجلية العملية الابداعية لأن كل معرفة هي معرفة غير مكافئة لموضوعها أو مطابقة له تمام المطابقة لذا فإنها تحتاج إلى المعارف معاً لتجلية ظاهرة معينة[6]. يعني أن (الرؤية الكلية أو ما يقاربها في النقد، لا ينالها إلا من تعلموا كيف يصنعون مـزيجاً من الاستبصـارات

التي تمخضت عنها الطرائق النقدية العديدة) على رأي ديفد ديتش[٧].

* * *

حسناً. . ما هي الطرائق النقدية والعلمية الجديدة التي يمكن للناقد الأدبي العربي أن يصنع منها مزيجاً من الاستبصارات والإضاءات في عمله؟

سوف لن نتحدث عن علوم معروفة صلتها القديمة بالنقد الأدبي والعمل الإبداعي معاً، كالتاريخ والدين وعلوم اللغة والبلاغة والأجناس الأدبية الأخرى. . . ونقتصر على ما هو جديد من العلوم أو ما هو مستجد منها. .

### ١) علم النفس والنقد الأدبي :

لست أدري ما إذا كان الناقد والمبدع بحاجة إلى المزيد من المعرفة عن علم النفس والتحليل النفسي، أم إلى القليل منه! لكن الشيء الأكيد أنهما بحاجة إليه. فقد غدت الدراسات السيكولوجية للآثار الأدبية من الكثرة بحيث لا يمكن أن تعد. . . في ضوء نظريات فرويد، وأدلر ويونج أو دراسات لا تتقيد بنظرية معينة، إلا أنها تستفيد من كل نظرية. فما الذي يستفيده النقد الأدبي من ذلك؟ يقول شارل مورون في دراسته التحليلية لمالارميه: إنه ليس من محترفي التحليل النفسي، على ان دراسة لمالارميه من قبل شخص غير محترف للتحليل النفسي لها مزايا على الدراسة التي يمكن أن يقوم بها محلل نفساني أخصائي. ذلك أن نبش لا شعور مالارميه يكون عملاً خالياً من الاحترام للشاعر إذا لم تكن الغاية هي هذه الآثار الجميلة التي خلفها لنا الشاعر والتي يمكن لكل دراسة أن تغنيها. إن النزول إلى أعماق الجحيم مع المحافظة على النظر إلى النور أمر يقدر عليه غير الاختصاصي أكثر مما يقدر عليه الاختصاصي الذي جعلته المعاشرة اليومية للمرضى يألف الاقامة الطويلة في الجحيم. «إن النقد الأدبي يستطيع ويجب عليه أن ينزل إلى الأعماق شريطة ألا تغيب عنه غاياته الخاصة وهي ليست غايات طبيّة بل جمالية» إن ميزة أية دراسة نقدية تستعين أو تستفيد أو تقوم في ضوء نظرية سيكولوجية، هي أنها ليست تحليلاً حقيقياً. . بل توسيعاً لقاعدة النقد الأدبي وتقديم إيضاحات وتوضيح علاقات لم تدرك في ضوء دراسات أخرى[٨].

وهذا أيضاً ما يؤكده الدكتور مصطفى سويف فيما يمكن أن يفيده النقد الأدبي من جهود علماء النفس حيث تقدم هذه العلوم «إطاراً أساسياً لتصنيف المعاني والدلالات التي يحملها النص الأدبي»[٩].

### ٢) الفلسفة والنقد الأدبي :

ما يستفيده النقد الأدبي من الفلسفة، آت من التقاء الطبيعة المتماثلة لكل منهما، أي التشابه بين طبيعة العملية النقدية وطبيعة العملية الفلسفية «فهما يلتقيان في أنهما يتجاوزان السطح ويتجهان إلى العمق، بحثاً عن الجذور المستبطنة في الظاهر الذي تراه العيون» كما يقول الدكتور زكي نجيب محمود. لكن في الوقت الذي تبحث الفلسفة في «مبدأ» الجمال في الأشياء كلها، يبحث الناقد عن الجمال في شريحة صغرى من الكون هي هذه القصيدة، الرواية، القصة، المسرحية، الشجرة. . . . الخ ليُصدر حُكمه بعد ذلك. وهذا الحكم لا بد أن يصدر عن «مبدأ» مضمر في ذهنه، وهو مبدأ إجمالي بالضرورة، (ومن هنا نجد النقاد يختلفون في الزوايا التي ينظرون منها إلى الأعمال الأدبية والفنية. واختلاف هذه الزوايا معناه اختلاف في الفلسفات الجمالية التي يصدرون عنها)[١٠].

وفي الحقيقة، نحن نقول هذا ـ ونعلم أنه لا كتابة نقدية أو إبداعية إلا وتصدر عن فلسفة معينة. ولكننا في الوقت نفسه، لا نجد لدى الكاتب والناقد العربي هذا الاهتمام بالفلسفة الذي نجده لدى الكاتب في العالم. فنحن ما زلنا بعيدين عن الفلسفة العربية الموروثة وعن (فلسفة القرن العشرين) معاً، اللهم إلا شذرات أو نظرات فلسفية نجدها في النقد الاجتماعي المطعم إما بالفلسفة الماركسية أو بالفلسفة الوجودية، أو في النقد والكتابة الابداعية المتأثرة بفلسفة العبث واللامعقول والاغتراب.

وهذه الكتابات عموماً، سواء كان منطلقها الأساسي فلسفياً أو نقدياً، غالباً ما نجدها تخلط الفلسفة بالأدب أو النقد الأدبي بالنقد الفلسفي. وهذا ما يبرز على وجه الخصوص في كتابات الكتاب والنقاد المتأثرين بالفلسفة الوضعية (زكي نجيب محمود) أو بالفلسفة الوجودية (مطاع صفدي) أو بفلسفة الجمال (روز غريّب) أو بفلسفة الأسطورة (ريتا عوض).

والرأي أنه مهما بدت الفلسفة مختلطة بالأدب أو الأدب مختلطاً بالفلسفة فإن على النقد الأدبي أن لا يختلط بالنقد الفلسفي[١١] وأن يظل محافظاً على بعده الأدبي مركزاً على العمل الإبداعي، لأن المعرفة مهما كانت أدبية أو غير أدبية، إنما هي لمزيد من استبصار الناقد لما يتطلبه عمله.

### ٣) النقد الأدبي وعلم الاجتماع :

النقد الأدبي الاجتماعي ظاهرة معروفة في النقد الأدبي. وقد وجد علم الاجتماع مداخلة واسعة إلى الظاهرة الأدبية ـ إبداعية أم نقدية ـ وعلى الرغم مما يبدو من تمايز الاتجاهات النقدية

الاجتماعية في دراستها للعلاقة بين الأدب والمجتمع. وعدم استطاعتها استكناه طبيعة هذه العلاقات فإنها دون ريب أدت خدمة طيبة، وإن لم تعط إمكانية رصد كافية للأسس الاجتماعية للأدب. من هنا بدت الحاجة ماسة إلى اتخاذ مدخل أكثر تكاملاً عبر الأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع، وهو ما يدعو إلى التفرقة بين مفهومي النقد الاجتماعي SODIAL CRITICS والنقد السوسيولوجي SOCIOLOGICAL CRITICISM.

أما الاعتبارات المحددة التي استدعت هذه الحاجة فهي:

١ ـ أن تعقد العلاقة بين الأدب والمجتمع. تدعو إلى ضرورة وضع مفاهيم تعبر عن نظرة أكثر تكاملاً إلى هذه العلاقة كي تعطيها منطلقاً وقاعدة نظرية.

٢ ـ ان الفهم الأعمق والأشمل لهذه العلاقة لا يمكن أن يتحقق إلا في ضوء دراسة ارتباطاتها المتداخلة وليس كمجرد عملية تكميلية تسد نقصاً يشوب النقد الاجتماعي أو تعدل من مستخلصاته.

٣ ـ إنه من الأوجب إغناء النقد الاجتماعي بمفاهيم علم الاجتماع ونظرياته ومناهجه، من حيث أن هذا العلم يقدم وجهة نظر علمية لدراسة الديناميات الاجتماعية للظاهرة الأدبية، عبر الاتجاهات العامة لمناهج بحثه وأساليبه ووسائله الفنية، ومفاهيمه وأطره النظرية التي ثبت إمكان نجاحها في دراسة موضوعاتها، وان شابها ـ ولم يزل ـ شيء من الجدل والقصور [١٢].

وعلى الرغم من أن الفروض ما تزال مجرد فروض أكثر منها حقائق أو نظريات، فإن الدراسة النقدية السوسيولوجية للأدب تملك مبررين أساسيين يعطيان لعلم الاجتماع وجاهة في الدراسات هذه، وهما:

١ ـ ان النسق الأدبي هو بمعنى آخر صياغة تعبيرية سوسيولوجية للعلاقات الاجتماعية المتفاعلة والمتداخلة.

٢ ـ إن العلاقة بين الوقائع الأدبية والظواهر الاجتماعية ليست علاقة شكلية، بل تتجاوز ذلك إلى المضامين المعرفية[١٣].

أما أهم المنطلقات الأساسية التي قام عليها النقد السوسيولوجي، فهي بإيجاز:

١ ـ التعامل مع الأدب بوصفه نظاماً اجتماعياً. وهذه الفكرة تأتي رداً على ما ذهب إليه البنائيون من أن الأدب نسق تعبيري قائم بذاته وله قوانينه الخاصة.

٢ ـ جدلية علاقة التأثير والتأثر بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي والحضاري، وهو ما يعني رفض أن يؤخذ العمل كمجرد انعكاس لهذا المجتمع.

٣ ـ عدم الاقتصار على الأعمال الأدبية (الرسمية) مهما بلغت جودتها، لأن هذه الأعمال لا تمثل إلا قطاعاً من ميدان واسع متنوع، ليشمل كذلك الأدب الشعبي الذي يمتلك بعداً اجتماعياً نفاذاً وبواعث جماعية، ودلالات فنية، وتجليات شعبية خصبة، وعلاقة حميمة بين النص والجماعة.

٤ ـ محاولة إقامة توازن بين الذاتي والموضوعي في النظر إلى الواقعة الأدبية[١٤].

## ٤) النقد الأدبي واللغة:

بإعتبار أن الأدب مادته اللغة ولأنه قطعاً ليس أكثر من لغة، أي نظام من الرموز، ويكمن كيانه في النظام[١٥] (وأن اللغة «بنية» ومعنى كونها: بنية أنها نظام تتكامل عناصر تكوينه تكاملاً يجعل البنية جامعة مانعة) أي نظام مؤلف من أنظمة فرعية كنظام الأصوات، ونظام المقاطع، ونظام النبر، ونظام الصيغ، ونظام الاشتقاق، ونظام أقسام الكلم، ونظام النحو.... الخ ولأن الأديب يبدع ويبتكر فعلاً باللغة وفي اللغة... فإن كل الظواهر والأنظمة اللغوية تعني الناقد الأدبي لأنها تدخل في صميم عمله[١٦].

وإذا صحت فرضية: أف. دبليو. باتيسون «من أن طابع العصر في قصيدة من القصائد يجب ألا يتم تقصي أثره لدى الشاعر بل لدى اللغة، باعتبار أن التاريخ الحقيقي للشعر هو تاريخ التغيرات في نوع اللغة التي كتبت بها قصائد متتالية، وأن هذه التغيرات في اللغة تنجم عن ضغط الاتجاهات الاجتماعية والفكرية» أدركنا خطورة العلاقة بين النقد الأدبي واللغة، لا من حيث أن النقد الأدبي هو لغة ثانية، لغة فوق اللغة الأولى، أو اللغة بوصفها موضوعاً وحسب كما يقول رولان بارثيس بل من حيث الاستدلال من خلال لغة الأثر الابداعي على الطبيعة الانسانية لأمة ما... والديناميات الاجتماعية والحضارية التي تحركها. قال العقاد: (لا يعرف علماء اللغات لغة قوم تتراءى لنا صفاتهم وصفات أوطانهم من كلماتهم وألفاظهم كما تتراءى لنا أطوار المجتمع العربي من مادة ألفاظه ومفرداته في أسلوب الواقع وأسلوب المجاز) (اللغة الشاعرة ـ ص ٦٠) هذا من جهة، ومن جهة ثانية أحسب أن النقاد لا يختلفون في أن المسألة اللغوية في الأعمال الابداعية والشعر بالذات، قد احتلت عبر العصور، مقاماً مركزياً، بل ان البعض يرى أن كل حداثة في تاريخ الثقافة الأدبية، تأسست على مسألة اللغة: بعثاً أو تجديداً أو «تفجيراً» أو إعادة اللغة إلى جذرها الايقاعي الأساسي وبعدها الصوري

الشيئي كلما ابتعدت عنه لسبب من الايغال في التجريد.

وقد أفادت المناهج والدراسات الحديثة لمسألة اللغة وتطورها وطبيعتها.. النقد الأدبي فوائد كثيرة من حيث وسعت تاريخ المفردة والدلالة وأبنية الكلام فكشفت (الخاصية الرمزية) للكلام، وحولت الأثر الأدبي الذي كان يُعرَّف بأنه واقعة تاريخية، إلى واقعة أنثروبولوجية نظراً لأن أي تاريخ لا يستنفده أي أن اللغة الرمزية التي تنتمي إليها الآثار الأدبية - كما يضيف بارت - هي ببنْيتها لغة جمع. سننها صيغت على نحو يجعل كل كلام وكل أثر تولد عنها ذا معاني متعددة (النقد والحقيقة ص ٥٤ و٥٧).

يعني بإيجاز أن (العمل النقدي الذي يحمل في داخله حواراً بين موقفين تاريخيين وبين ذاتين إحداهما ذات المؤلف والأخرى ذات الناقد) ليس مدعواً لاعادة ترتيب «رسالة» العمل الأدبي حين تتعلق المسألة ببنية الكلام لأن ذلك من مهمة النقد الاجتماعي، بل مدعو لاعادة ترتيب «نظام» الكلام. مثلما أن اللغوي ليست مهمته إعادة كتابة معنى الجملة، بل تحديد البناء الشكلي الذي يسمح بتوصيل معناه (رولان بارثيس - حاضر النقد الأدبي ص ١٣٤) لكن ليس معنى هذا أن علاقة النقد باللغة علاقة شكلية محضة.

أي نقد صحة النص. بل تتعدى ذلك لتتناول جماليته وعلاقته بالدلالة، وفيما إذا كان النص يسمح لنا بقراءته قراءات متعددة، أي أن نكتشف فيه أكثر من معنى، وربما حتى معاني متعارضة.

٥ - يبقى أن نلاحظ صلة **النقد الأدبي بالايديولوجيا** في عصر غدا يوصف (بعصر الأيديولوجيا) وفيما يشبه الاجماع، إنه ليس ثمة خطاب أدبي، خلو من الأيديولوجيا أي (أننا اليوم صرنا في عصر إضفاء الصبغة السياسية الايديولوجية، إذا لم يكن على الأدب، فبالتأكيد على تحليل الأدب) ذاك أن الأعمال الأدبية يمكن، طبقاً لطبيعتها، أن تحدد زمنياً من الناحية اللغوية بمعنى أنها لا بد أن تبين الوضع اللغوي والبعد الاجتماعي والزمن لمكان منبعها الأصلي، فكل عمل أدبي له كلامه Parole الذي يتحدث فيه (لكن مع ذلك فإن القيود التي تضعها أيديولوجيا العصر للإنسان والأديب ليست بأي حال من الأحوال غير قابلة للكسر) أي (أن الايديولوجيا أو النسق العقائدي لعصر من العصور يتشكل داخل العمل الفني الأدبي بما هو وحدة محددة أو أفق فكري لمبدعه، ولكن يمكن اختراقه في مواضع معينة...) يعني (أن الافتراض القائل بالاستقلال التام للأدب عن وضع اللغة، ومن ثم عن المجتمع، لا بد أن يبدو لنا اليوم غير منطقي، مثله مثل نقيضه، أي افتراض التحديد الكامل للانسان ولغته وأدبه عن طريق الأيديولوجية السائدة)[١٧].

ولعلنا في هذا الباب، النقد والأيديولوجيا، يمكن أن نشير إلى أبرز تيارات النقد الايديولوجي، وهو التيار الماركسي الذي احتل مكانة متميزة ومؤثرة في نطاق عالمي.

رغم أن تيار النقد الأيديولوجي الماركسي حفت به ملابسات كثيرة بسبب من الفهم الخاطىء لبعض «المتمركسين» لموقف الماركسية من الأدب من جهة، والتطبيق الآلي الميكانيكي لمقولات الماركسية النظرية في الآداب من جهة ثانية. وبالذات في النقد العربي. لكن الذي لا شك فيه ورغم ذلك لا أحد يستطيع أن ينكر أن الماركسية قدمت وزودت النقد الأدبي بفهم جدلي للعلاقة بين النص الأدبي والمجتمع من جهة، والعلاقة بين الشكل والمحتوى للنص من جهة ثانية. وقد كشفت قراءة جولدمان وبريخت والتوسير ولوكاش وغرامشي وبارت.. كما أثارت، قضايا معرفية وأيديولوجية كثيرة ومهمة سواء من خلال مفاهيم الفكر البنيوي والألسني والجمالي، أو من خلال مفاهيم اقتصادية وفلسفية واجتماعية ونفسية، يقول تروتسكي في كتابه (الأدب والثورة): «إن ما يحدد العلاقة بين الشكل والمضمون فعلاً هو أن الشكل الجديد يتم اكتشافه وظهوره وتطوره تحت ضغط حاجة ملحة لمطلب نفسي جماعي له - شأن أي شيء آخر - جذوره الاجتماعية».

أما لوكاش في دراسته للرواية بوصفها ملحمة البرجوازية، فإنه يجدها تكشف عن ضياع الإنسان وغربته في المجتمع الحديث، بخلاف ما كانت تفعل الملحمة القديمة.

أما جولدمان الذي يطلق على منهجه النقدي اسم البنيوية - التوليدية، فقد اهتم «بدراسة بنية النص الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يجسد بها النص بنية الفكر أو رؤية العالم عند طبقة أو مجموعة إجتماعية ينتمي إليها الكاتب، وعلى أساس أنه كلما اقترب النص اقتراباً دقيقاً من التعبير الكامل المتجانس عن رؤية العالم عند طبقة اجتماعية كان أعظم تلاحماً في صفاته الفنية»[١٨].

وجدير بالملاحظة، ان القضية التي أخذت حيزاً كبيراً من الحوار والجدل والخلاف، أعني قضية الكاتب الأدبي والالتزام، والتي شغلت القارىء والناقد والكاتب العربي لفترة طويلة، هي في الحقيقة من القضايا التي أثارها النقد الماركسي.. ومثل هذه نظرية الانعكاس في الأدب والفن، والواقعية، والفن للفن، والفن للمجتمع، والأدب والصراع الطبقي، والأدب والبروليتاريا، وقضية الشكل والمضمون... إلخ من المشكلات والقضايا. وإذا كانت مهمة النقد الأيديولوجي - تنبهنا إلى الطبيعة الأيديولوجية للنصوص لدى البعض، فإن مهمته لا تقف عند هذا الحد

وحسب في رأي بـارت، بل تتخطى ذلـك إلى تقـديم حقـائق ووجهة نظر معارضة لوجهة النظر التي يتضمنها النص.

أي أن مهمـة النقد الايـديولـوجي هنا لا تقف عنـد التفسير الذي يرى البعض أن النص العربي لا حاجة له بـه، فهو يفسر نفسه، بل إنها تحتاج إلى إطار مرجعي من حيث المبدأ من خارج النص ذاته: إما لإبراز جماليات النص ـ وهنا تدخل الاستطيقا. واما لكشف الأيديولوجيـا الخفية «أو مـا يسميه بـارت بالأنـظمة الشفرية التي يستخدمها النص والتي تحمـل في طياتهـا فرضيـات أيديولوجية»[١٩]. وهنا تدخل الاتجاهات الفلسفية والاجتماعية ـ الاصلاحية بالذات.

أما الاستثناء النسبي لاستقـلال الخطاب الأدبي عن القـاعدة المادية، والأيديولوجية. فلم يمنح إلا للشعر فقط. رغم أنـه يعد شكلاً من أشكال الأيديولوجيا واستقلاليته نسبيـة على المستـوى التاريخي. يعني أن الشعر، من جانب هو ممارسة متميزة وملموسة في استقلاله الخاص، متطابقاً مع قوانينه وتأثيراته الخاصة، ونظاماً تشكله (آثار) فيما بينها. ومن جانب آخر وفي الوقت نفسه، يكون الشعـر دائماً بمثـابـة خـطاب شعـري، أعني جزءاً من التكـوين الاجتماعي المحدد تاريخياً[٢٠].

* * *

هذه العلوم والاتجاهات والتيارات وسواها فتحت دون شك، أمام المخيلة العربيـة المبدعـة والناقـدة معاً، آفاقاً رحبة ومنـافذ واسعـة. ووجدت سبيلهـا إلى تطبيقـات مهمة قليلة وتـطبيقات ساذجة ميكانيكية كثيرة في العمل الابـداعي والنقدي معـاً، ولا عجب في هذا فهي ليست جديـدة على الكـاتب والناقـد العربي وحسب، بل جديدة حتى في المواطن التي نشأت فيها، وما تزال المحـاذير كثيـرة من استخدامهـا استخدامـاً أحـاديـاً أو أخـذهـا بجرعات غير محسوبة.

ولنا أن نضرب مثلاً بتطبيقـات الماركسيـة والبنيويـة والفلسفة الوجودية في الأدب (قضية الالتزام) وفلسفة باشلار في (جماليات المكان) وتطبيقات النقد الفرنسي الجديد، وعلوم النفس، والنقد السوسيولوجي وسوسيولوجيا الأدب، ونظريات آلان روب غرييه في الـرواية الجـديدة، فضـلاً عن مناهـج المستشرقـين في دراسة الأدب والابـداع العـربي. أمـا حكـايـة (مصـطلح المعـادل الموضوعي) لأليـوت فحكـايـة حقـاً! حيث تحـول إلى مـا يشـه (العكاز) في التطبيقات النقدية! ومثله مقالته عن علاقة لغة الشعر بـالكـلام المحكي التي تحـولت إلى مبـرر همجي ! (من: الإلـه الهمجي لشتـراوس) لكل لغـة شعريـة هزيلة تنقـل من الكـلام المحكي دون حس شاعري أو مبرر فني حقيقي[٢١].

إن كل هذه النظريات والتيارات والمناهج لم تستطع أن تؤسس منهجاً أو رؤية واضحة لدى الناقد والمبدع معاً، بـل ظلت رؤى عائمة غائمة. . عدا إستثناءات قليلة بالطبع. لماذا؟ لأن الكاتب العربي لم يستطع أن يستوعب واقعه استيعاباً حقيقيـاً، أي أنه لم يستطع أن يمتلك (وصفاً منهجياً علمياً ودقيقاً) لهذا الواقع وبالتالي فإنه لم يستطع أن يقدر حين يتأثر أو ينقل عن الآخرين، حاجـة الواقع، وحاجته هو نفسه لتوصيف الواقع. . والواقع لدينا يعني جملة إشكاليات تطرح نفسها على المبدع والناقد معاً:

١ ـ الـواقـع العـربي: السيـاسي والاجتمـاعي والثقـافي والاقتصادي. . . إلخ.

٢ ـ واقع الثقافة العربية المعاصـرة بشقيها المـوروث والجديـد والذي تبلور في إشكالية التراث المتجدد.

٣ ـ المؤثـرات الثقافيـة الأجنبية ودورهـا في صياغـة المشـروع الحضاري العربي أو الحداثة العربية المعاصرة.

٤ ـ وسائل الاتصـال الحديثـة وتأثيـرها في صيـاغة الأشكـال والرؤى الفنية.

٥ ـ روح العصر أو طابع السرعة في المتغيـرات والمستجدات الثقافية والفنية والأيديولوجية وتأثيرها في رؤى، وإعـادة صيـاغـة رؤى الكاتب والناقد وفي الأشكال الفنية.

٦ ـ مناهج ونـظريات الأدب والنقـد والفن والانتروبـولوجيـا وعلم الجمـال. . إلخ ودورهـا أيضاً في تكـوين وتحـولات رؤى ومناهج النقد والأدب والفن.

على أننا وقد تحدثنا عن تأثير بعض العلوم الإنسانية الحديثة في النقد والابداع، سنقصر الحديث في إشكاليتين تطرحان نفسيهما بإلحاح على قضية النقد والابداع أعني بهما:

(١) إشكالية الواقع العربي.
(٢) إشكالية التراث والتجديد.

* * *

١ ـ إشكـالية الـواقع العـربي: وبهذا الصـدد لسنـا في مجـال منـاقشة، أو الإجابة عن السؤال الـذي يطرحـه البعض: هـل إشكالية الواقع العربي، إشكالية أزمة أم نهضة؟ لأن المهم بالنسبة لنا هنا، هو تحديد هذه الاشكالية أولاً، ومدى استيعاب الكاتب العربي لها ثانياً لأن تحديد الاشكالية ووعيها يلعب دوراً خطيراً في شخصية الكاتب والناقد: تكويناً ومساراً.

فما هي إشكاليـة الواقـع العربي، إذن، الآن؟ انها بـاختصار شديد. تكمن في أن هناك طموحات، غايات للنهوض معروفة

«كإقامة دولة عربية يمتد حدها السياسي على حدها القومي وتحديث المجتمع العربي وتعقيل الفكر وتحرير الوطن والمواطن.. لكن بالمقابل هناك سياسات عملية تتنكب هذا الطريق! وهنا يأتي السؤال الخطير: أين الاجتهادات الفكرية التي توجد مخارج لرأب الصدع بين هذه السياسات وتلك الغايات؟ بل كيف يصاغ هذا المأزق التاريخي فكرياً؟ وما اجتهادات المفكرين العرب للخروج منه؟ وما الصياغات التي يرونها لمواجهة هذه الاشكالية؟».

«هذا هو المفتقد في الفكر العربي اليوم: القدرة على الوصول إلى بناء فكري نهوضي أساسي، يكشف عن بقاء موروثاتنا القديمة وتواصلها متجددة في ظروف جديدة لمواجهة مشكلة النهوض، وعلاج المفارقة بين السياسات والغايات، وتقديم اجتهادات فكرية لتجاوز هذه المفارقة ولإيجاد مخارج من هذا المأزق التاريخي»[٢٢].

ومع أنه يمكن القول مع د. محمد جابر العابدي أن الكاتب العربي لم يستطع (تقديم وصف منهجي علمي ودقيق لجانب من جوانب الواقع العربي، فضلاً عن محاولة تجاوزه)[٢٣] لكن الذي لا شك فيه، أن الواقع هذا نجده بكل ثقله قائماً منظوراً في الكتابة العربية من جهة، وهو الذي يلح على الكاتب العربي بأسئلته للخروج من المأزق التاريخي من جهة ثانية. على أن السؤال الأكثر حيوية وأهمية في البحث: في وعن الحداثة هو: كيف يمكن أن تكون لنا حداثتنا وما هي خصائص هذه الحداثة بسمات عربية، وانطلاقاً من الاعتراف بأن الحداثة اليوم كونية... أي أن البعد العالمي أصبح اليوم إحدى القيم الجوهرية للحداثة[٢٤].

وهنا تتعدد المذاهب والمناهج والرؤى: بعضها يرى ذلك في محاكاة أو نقل المشروع الحضاري الغربي وبعضها يرى ذلك في محاكاة أو إعادة المشروع الحضاري العربي القديم. (كأن هذا النفر من الباحثين والنقاد ينكر أن يكون للحداثة بعد عالمي!) وبعض ثالث يرى ذلك في (المشاكلة) أو (المثاقفة) بين المشروعين في ضوء الواقع العربي والعالمي وإستراتيجياته.

وهنا أيضاً، تتداخل وتتلاحم هذه الاشكالية مع الاشكالية الثانية:

٢ ـ إشكالية التراث والتجديد: وقد أخذت هذه حيزاً كبيراً أيضاً من المناقشة والجدل والخلاف ومع الاهتمام الواسع بالتراث وظهور قراءات عديدة حوله «إلا أن الدراسة المتكاملة ما تزال غائبة»[٢٥] والمشكلة رغم كل ما كتب وقيل عن التراث وتجديده، ما تزال في كيفية قراءاته وإعادة بنائه ـ أي أن المواجهة لإشكالية التراث تتخلص في رأي الدكتور العابدي في الإجابة عن: «كيف نجدد تراثنا من داخله بإعادة ترتيب أجزائه وإعطائه سياقه التاريخي ثم كيف نرتبط به دون أن نجعله الحقيقة العليا، إذ أنه هو أيضاً مجرد تاريخ علينا أن نتجاوزه التجاوز الديالكتيكي الذي يعني الاحتواء والتجديد في الوقت نفسه، بحيث نصبح منتجين لتراث جديد يكون تراثاً لأجيال أخرى، وهكذا»[٢٦].

والحقيقة، رغم الإلحاح الشديد على مسألة التراث حتى غدت أشبه بـ (ظاهرة مرضية) في رأي البعض[٢٧] إلا أنه لا أحد ينكر أن هذه الاشكالية تستند وتنطلق من أرضية الواقع العربي ومن المواقف المتعددة للنقاد والمفكرين بين منقطع وداع إلى الانقطاع عن التراث، وبين سلفي منقطع إلى التراث، وبين (مشاكل) بين التراث والمعاصر، لكن صلته بالتراث ضعيفة لا توازي صلته بالمعاصر، أو ممتحن بشأنه إزاء أنظمة وسلطات لا يعنيها منه إلا ما يقوي مراكزها السلطوية!

مهما يكن.. فإن الحاجة تظل تدعو إلى ضرورة «قيام أنتلجنسيا عربية جديدة، عربية بانتظامها في التراث العربي لتجديده من الداخل، وجديدة بانتظامها في الفكر العالمي المعاصر، ومواكبتها له بقصد توظيف أدواته المنهجية ورؤاه العلمية في إعادة بناء الماضي وتغيير الحاضر، وتشييد المستقبل..»[٢٨].

* * *

نخلص مما تقدم إلى النتائج التالية:

١ ـ إن التأثير الأجنبي ـ أي الثقافة الأجنبية ـ في الكتابة الابداعية والنقدية العربية، أمر لا جدال فيه ومع أنه لا بد من الاعتراف بأن التأثير هذا مختلف كمّاً ونوعاً لدى هذا الكاتب أو ذاك.. وفي هذا القطر العربي أو ذاك.. لكن المشكلة تظل في التقدير الموضوعي والصائب لحجم وكيف هذا التأثير. ففي الوقت الذي يرى البعض مثلاً أن تأثير الشعر الأوربي الحديث الـ Free Verse هو الحاسم في نشأة الشعر العربي الحديث.

يرى البعض الآخر، ان الوصول إلى استعمال الشكل الشعري هذا، رغم أن الاستفادة من شكل متكامل في الأوربي كانت ذات أهمية في تحقيقه، إلا أنه جاء في الوقت نفسه وبالدرجة الأولى، نتيجة البحث عن وسيلة يحقق بها الرواد، ذواتهم بصورة أقرب إلى الأصالة والكمال. وهذا البحث عن وسيلة كانت وراءه عوامل عديدة، منها بالطبع، الإطلاع ودراسة الآذاب الأوربية والفلسفة والفن... إلخ. ولكن منها أيضاً، الواقع العربي الذي كان يمور بالمتغيرات والتطلعات والمحاولات التجديدية[٢٩] حيث تمكن الشاعر العربي من أن يحول كل ضروب الروافد والعطاءات إلى مصل ذاتي ونظرة إلى الوجود شخصية وجديدة من خلال

المفاهيم الانسانية المعاصرة[٣٠].

٢ ـ إن دور الكاتب والناقد بتأثره بالثقافة الإنسانية الأجنبية ـ غالباً ما كان مقتصراً على (نقول) من هناك وهناك. . أو (تقليد) أو تأثرات عرضية وتطبيقات منهجية فجة ـ إلا ما ندر. فعلى صعيد الشعر الحديث مثلاً، ورغم كل ما قيل عن تأثير أليوت في الشعر هذا، لا نجد شاعراً عربياً واحداً إستوعب حقاً (منهجية) أليوت في الكتابة الشعرية، أو تمثلها بحث تصير جزءاً من شخصيته الشعرية إن كل ما نجده فعلاً، تأثيرات ونقول وتطبيقات غير دقيقة في شعر البياتي وصلاح عبدالصبور. أما في مجال النقد فكذلك لا نجد ناقداً عربياً تمثل حقاً، منهج أو رؤية أليوت النقدية بحيث شكلت لديه رؤية منهجية مفهومية في نقد الشعر. فكل ما فعله النويهي مثلاً في (قضية الشعر الجديد) أن قدم نص أليوت عن علاقة لغة الشعر بالكلام المحكي. مع تطبيقات تعسفية وفجة لها في شعر عبدالصبور. وهو نفس ما فعله د. إحسان عباس في كتابه (البياتي والشعر العراقي الحديث) حيث استعار منهج أليوت ولوى أعناق النصوص، لغوياً وأسلوبياً، لتتوافق ورؤية أليوت في علاقة لغة الشعر الحديث بالكلام المحكي.

يعني لا يمكن لأحد أن ينكر أن النقد والشعر الأوربي (الأنكليزي والفرنسي) والامريكي ـ لحد ما ـ والت ويتمان خاصة ـ إستطاع أن يفتح منافذ فكرية ورؤيوية ومنهجية وتعبيرية. . إلخ أمام الشاعر والناقد العربي فأثر كثيراً في بنية القصيدة الحديثة، كما أثر في رؤية الناقد ومنهجيته وزوده بكثير من الأفكار والمصطلحات والرؤى المنهجية التحليلية. إلاّ أن تيارات الشعر ومناهج النقد لم تترسخ وتتأسس بوعي منهجي شخصي بل ظلت في الغالب، رؤى عائمة وأقرب إلى «المودات» التي تأتي مسرعة ثم تنقشع بالسرعة نفسها التي أتت بها.

صحيح أن بعض المناهج النقدية والثورات الأدبية كالسريالية مثلاً، قد أيقظت الوعي النقدي الابداعي وحررت كثيراً من مكبوتات النفس، اللاوعي، إلا أنها ـ بشكل عام ـ لم تتأثل في وعي وعمل الناقد والمبدع العربي: تجربة وممارسة لأنها لم تتشكل مدخلاً مرتبطاً بالواقع العربي. أي أنها شأنها شأن (المتعاليات) السلفية لدى السلفيين. أضحت (متعاليات) لدى الحدثين.

وعلى هذا فالوعي النقدي والابداعي لن يكون شاملاً وفاعلاً إلا إذا اخترق متعاليات الغرب وفي مقدمتها تأليه التقنية الغربية (فلا تأسيس بدون مواجهة، ولا مواجهة في بعد عن التأسيس، وجهان للفعل المبدع، متناميان متلاحمان، كل منهما يفتتح للآخر مقدمته)[٣١].

٣ ـ وهنا نصل إلى واحدة من أكثر مهام النقد المنهجي العملي، أهمية وهي (فك رموز الشفرة الشعرية المعقدة والتعرف على الاستراتيجيات الفاعلة في النص الشعري) وذلك عندما يكون النقد قائماً على فهم أن العملية الابداعية ـ في الشعر مثلاً ـ ليست (محاكاة) ولا رد فعل للتحديات خارجية (نظرية الانعكاس) وحسب. بل على أن التحدي والعمل الشعري شيء واحد. أي (بتناول النص الشعري كنص له آلياته الفاعلة، وخصائصه المميزة ولغته الخاصة من جهة، وكنص تتحقق كينونته على الوتر الممتد من الاطار المرجعي حتى السياق: الاطار ـ النص ـ السياق)[٣٢]. يعني إذا كان الهم الأول للناقد منصباً على أعمال عصره فأنه لا بد أولاً من استجماع كل ما يستطيعه من فنون الماضي لتوضيح الحاضر. فبين الماضي والحاضر تفاعل لا محيد عنه، فالماضي ليس ما هو ميت، بل ما هو مستمر في الحياة، والحاضر يكيف الماضي باستمرار، مثلما أن الماضي يكيفه[٣٣] أي أن النقد «يستطيع أن يستحضر من الماضي ما تعتمد عليه عبقرية الحاضر» أو أنه «يجعل خطوط الاتصال مفتوحة بين اللغات وذلك حين يقوم بالبحث عن إيجاد حوار بين الماضي والحاضر»[٣٤].

ولا بد له ثانياً، من أن يكون منخرطاً في عصره ومنفصلاً عنه معاً. فهذه الصفة المزدوجة صفة الاستغراق في عصرنا وتجربته تجربة كاملة والقدرة في الوقت نفسه على وزنه بالنسبة إلى العصور الأخرى هي ما يجب على الناقد أن يسعى جهده للتحلي به إذا رام إدراك الأعمال الفنية التي تشتد بنا الحاجة إليها، والمطالبة بها. فأنضج وظائف الناقد تكمن آخر الأمر في هذا المطلب[٣٥].

على أنه في الوقت الذي نرى أنه تكمن مخاطر كثيرة في اعتماد الابداع الأدبي على الماضي الموروث نرى أنه ثمة مخاطر تكمن أيضاً في النقد الذي يلجأ بمناسبة وبدونها إلى تفسير الحاضر برموز الماضي وبالذات ذاك الضرب من النقد «الأسطوري» الذي لا يكف عن البحث عن رؤيا الشاعر الحديث في أساطير الماضي.

إن الوظيفة التاريخية للخيال ـ كما يقول جرام هو ـ في النقد هي المحافظة على الذاكرة الثقافية للأدب حية وميسرة، غير أن هذا لا يعني أن يجعل أو يحيل كل حكمة أو رؤيا في الأدب المعاصر إلى الموروث. بل (أن يعمل على المحافظة على طابع الاستمرار وخلق هذا الطابع في الموضع الذي تهدم فيه وليس ذلك لأهداف أثرية، ولكن لكي نعيش في الحاضر ونواجه المستقبل بطاقات تُغذى على نحو مناسب، وتؤسس على أسس ثابتة)[٣٦].

(١) حاضر النقد الأدبي ـ ت . د. محمود الربيعي ص ١٣٤ .
(٢) الفلسفة والنقد الأدبي ـ مجلة «فصول» ع (١) ١٩٨٣ ص ١٤ لكن بالطبع ثمة اختلاف بين طبيعة الفكر الفلسفي وطبيعة التفكير النقدي يشير الدكتور زكي في مقالته هذه ولا مجال لذكره هنا .
(٣) علم النفس والأدب لسامي الدروبي ـ دار المعارف بمصر ١٩٧١ ـ ص ٣٠٠ .
(٤) د. يحيى الرخاوي (إشكالية العلوم والنقد الأدبي) مجلة فصول ع (١) ١٩٨٣ ص ٣٥ .
(٥) النقد الأدبي وعلم الاجتماع ـ محمد حافظ دياب ـ مجلة فصول ع ١ ١٩٨٣ ص ٧٤ .
(٦) العالم والتاريخ والأسطورة لجيرد براند مجلة فصول ع (١) ١٩٨٣ ص ١١٤ .
(٧) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ترجمة د. محمد يوسف نجم ـ دار صادر ١٩٦٧ ـ ص ٦٠٠ .
(٨) علم النفس والأدب لسامي الدروبي ص ٣٠٠ ـ ٣٠١ .
(٩) النقد الأدبي ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة مجلة فصول ع (١) ١٩٨٣ ص ٢٤ .
(١٠) الفلسفة والنقد الأدبي د. زكي نجيب محمود مجلة فصول ع (١) ١٩٨٣ ص ١٤ـ ١٥ .
(١١) حاضر النقد الأدبي ص ١١٢ .
(١٢ و١٣) النقد الأدبي وعلم الاجتماع مقدمة نظرية محمد حافظ دياب ـ مجلة فصول ع (١) ١٩٨٣ ص ٦٣ و٦٤ .
(١٤) المصدر نفسه ص ٦٥ ـ ٦٧ .
(١٥) حاضر النقد الأدبي ص ١٣٣ .
(١٦) اللغة والنقد الأدبي تمام حسان ـ مجلة فصول ع (١) ١٩٨٣ .
(١٧) حول الأدب والأيديولوجيا ليوزف بيتر شتيرن ـ ت باهر الجوهري ـ مجلة فصول ع (٣) ١٩٨٥ ـ خاص بالأدب والأيديولوجية .
(١٨) الماركسية والنقد الأدبي ـ لتيري ايجلتون ت : د. جابر عصفور ـ فصول ع ١٩٨٥ ص ٣٠ .
(١٩) التفسير، التفكيك والأيديولوجية لكريستوفر بطلر ت : نهاد صليحة ـ مجلة فصول ع (٣) ـ ١٩٨٥ ص ٨٥ .
(٢٠) الخطاب الشعري بوصفه أيديولوجيا لانتوني استوب ت : حسن البنا ـ مجلة فصول ع ٣ ١٩٨٥ ص ٩٩ .
(٢١) ينظر مثلاً كتاب د. النويهي (قضية الشعر الجديد) وكتاب د. إحسان عباس (البياتي والشعر العراقي الحديث) .
(٢٢) عبدالمنعم تليمه (ندوة مجلة فصول) (أزمة الابداع في الفكر العربي المعاصر) ع (٣) ١٩٨٤ ص ٢٠٧ .
(٢٣) المصدر السابق نفسه ص ٢٠٦ .
(٢٤) إعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة لمحمدبراده مجلة فصول ع (٣) ١٩٨٤ ص ١٥ .
(٢٥) السيد يس : ندوة (أزمة الابداع في الفكر العربي المعاصر) المصدر نفسه ص ٢١٠ .
(٢٦) المصدر السابق نفسه ص ٢١١ .
(٢٧) د. كمال أبو ديب/المصدر نفسه ٢١٢ .
(٢٨) ازمة الابداع في الفكر العربي المعاصر : أزمة ثقافة أم أزمة عقل؟ د. محمد جابر العابدي مجلة فصول ع (٣) ١٩٨٤ ص ١١٣ .
(٢٩) ينظر مقال (ما قبل الشعر الجديد (في كتابنا الفصول والغاية) ص ٢٩ .
(٣٠) ينظر انطوان كرم ـ مجلة الآداب ـ كانون الثاني ١٩٦٧ ص ٩ .
(٣١) محمد بنيس : بيان الكتابة ـ مجلة الثقافة الجديدة ـ ع (١٩) ١٩٨١ ص ٥٣ـ٥٤ .
(٣٢) د. صبري حافظ مجلة آفاق عربية ع (١) ١٩٨٦ ص ٤٤ .
(٣٣) مائسن ـ الأديب وصناعته ـ ص ٢٠١ .
(٣٤) المصدر نفسه ص ٣٨ .
(٣٥) المصدر نفسه ص ٢٢١ .
(٣٦) حاضر النقد الأدبي ص ٩١ .

# الناقد العربي المعاصر والموروث النقدي

الدكتور عناد غزوان - العراق -

- ١ -

التراث والمعاصرة مصطلحان ادبيان نقديان ارتبطا بالفكر الأدبي بمنظوره الحضاري في الثقافة الأدبية لأي مجتمع من المجتمعات الانسانية. والحديث عن التجربة النقدية العربية هو حديث عن الروابط والعلائق الجدلية القريبة أو البعيدة بين بُعْدَي التراث والمعاصرة بوصفهما قاعدتي الحركة الحضارية المتطورة في هذه التجربة. ومن هنا وجب تحديد ماهية وطبيعة هذين البعدين تحديداً نقدياً ـ حضارياً وصولاً إلى تقويم أدبي منهجي لمظاهر الجدة والابداع في هذه التجربة من جهة، ولمظاهر المحاكاة والتقليد والرتابة من جهة أخرى، فضلاً عن أن بعض الاجتهادات والفرضيات الفردية قد خلطت بين التراث والتقاليد حيناً وبين التراث والتقليدية حيناً آخر. وقل مثل ذلك عن الخلط بين المعاصرة والحداثة حيناً وبين المعاصرة والتجديد حيناً آخر، وهو أمر يفرض وجود تحديد هذين المصطلحين: التراث والمعاصرة دلالة ومنهجاً في سبيل الاهتداء إلى مكان الناقد العربي الحديث بينهما وإلى معرفة موقفه منهما تمثيلاً وتوازياً وإبداعاً.

يحدد علماء الاجتماع التراث بأنه النظم الثقافية والعادات والتقاليد التي انتقلت من جيل إلى جيل واستقرت في المجتمع. فالتراث الثقافي «هو مجموعة النماذج الثقافية التي يتلقّاها جيل من الأجيال عن الأجيال السابقة وهو من أهم العوامل في تطور المجتمعات البشرية، لأنه هو الذي يدفع المجتمع إلى السير خطوة جديدة في سبيل التطوّر. فعن طريق دراسة ذلك الارث يصل العلماء إلى التجديدوالابتكار. فكل فيلسوف وكل عالم وفنان مدين في تجديداته ومبتدعاته إلى الإرث الثقافي الذي يمكّنه من تلك التجديدات»(١).

لا شك في إن استقراء بعض النماذج الثقافية وخاصة تلك النماذج التي تمتاز بكونها أصيلة وفريدة وجديدة هو الذي يكسب ذلك النموذج الثقافي في الأدب والنقد أو أي مظهر معرفي آخر من مظاهر الثقافة صفة التراثية، أي بعبارة أخرى بكسبه صفة الديمومة والخلود، تلك الديمومة التي تعتزّ الأجيال بالاحتفاظ بها مثالاً ثقافياً جديراً بالمحاكاة حيناً أو بابتكار ما يوازيه أو يشابهه في أصالته وجدّته حيناً آخر. وهنا يبرز دور التجديد والابداع في التعامل مع التراث مصطلحاً فكرياً وحضارياً.

فالتراث على وفق هذا المنظور يرتبط بالزمان المتطور والمتجدد، الزمان بوصفه كمّاً متصلاً مركباً من آنات متتالية ـ على حد تعبير الفلاسفة ـ ويقصد بالزمان التراثيّ قدرته على الحركة والتجدّد النابعين من مثاله الثقافي في مدى تأثيره في جيله وعصره واستمرار ذلك التأثير في الأجيال والعصور اللاحقة له. فالتراث ليس نظرة تجريدية للماضي وإن كان الماضي يؤلف مع المستقبل الوحدة الزمانية، فليس ثمة زمان حاضر. «فالحاضر هو الآن الموهوم المشترك بين الماضي والمستقبل»(٢).

أما في الفلسفة الحديثة، فالزمان «وسط لا نهائي غير محدود شبيه بالمكان تجري فيه جميع الحوادث فيكون لكل منها تاريخ ويكون هو نفسه مدركاً بالعقل إدراكاً غير منقسم... هو التغير المتصل.. قد يكون مرادفاً لمعنى الديمومة»(٣) بهذه النظرة الفلسفية يفهم التراث على أنه زمان متجدد متصل مستمر، وأن الحدث الذي يخلق تجدده واتصاله واستمراره هو مثاله الثقافي المستوعب للأحداث والتاريخ والقادر على خلق الحركة والديمومة، وبذلك فالزمان التراثي يختلف عما سمي بالزمان الذاتي «أو الزمان الوجداني المصبوغ بالانفعال كزمان الانتظار أو زمان الأمل. وهذا الزمان ليس كمّاً وإنما هو كيف لا يقبل القياس على خلاف الزمان الفاعل الذي يطلق على التأثير في الأشياء، فهو

موضوعي وكمي وقابل للقياس»(٤).

فإذا كان التراث النقدي عند العرب هو هذا الزمان المتحرك والمتصل الذي يمثل حركة الفكر النقدي العربي فإن قدرته فاعلة ومستمرة على التأثير في الفكر الأدبي عموماً.

فالتراث في ضوء هذا التحديد يختلف عن التقليدية (Traditionalism) وهي النزعة التي ترمي إلى الاحتفاظ بالماضي والاعتداد بما خلفه الأقدمون «وباسمها أبقي على كثير من النظم والعادات واعترض على كثير من الدعوات الجديدة والاصلاحات»(٥) ويختلف عن التقاليد بوصفها «طرائق جَمْعيّة للسلوك مستقلة في وجودها عن الفرد، تفرض نفسها عليه وتعين على تقوية الشعور الجمعي، وتحقيق الاندماج التام بين عناصر المجتمع.. وهي في صراع مستمر مع التجديد وروح العصرية، وفي كل تطور أو ثورة محاولة للقضاء على تقاليد قائمة وإحلال تقاليد جديدة محلها.. والنزاع بين التقليدية والعصرية سر من أسرار التطور الاجتماعي»(٦).

والتقليدية لا تعني الاقتصار على القديم وحده فقد تعني أيضاً تقليد الجديد أو الاحتفاظ بالجديد ومحاكاته «دون وعي ومن غير إضافة خلاقة واقتدار على الابداع».

لا شك في أن التجربة التراثية النقدية العربية تحمل بين ثناياها تمثيلاً لمجموعة من الأفكار والآراء والنظريات النقدية لأجيال مختلفة تبلورت من خلال أزمنة فكرية متطورة مثالاً ثقافياً جديراً بالاهتمام والتأمل والدراسة نظراً لما يحمله هذا المثال الثقافي وهو الانموذج الحضاري الفاعل من تنوع ثقافي أو تواز ثقافي قد نجد شبيهاً له في ثقافات الأمم الأخرى أو في تجاربهم النقدية التراثية والحديثة وبذلك يغدو التراث أو الموروث بكل ما يحمل من دلالات ومعان تجسيداً لحضور حضاري.

فتقدير الماضي من خلال تجربته التراثية لا يمكن أن يكون عاطفياً أو شعورياً محصناً بل يجب أن يقترن بالنقد والاختبار لنماذجه الثقافية في سبيل الاهتداء إلى روائعه الجيدة من غير تجاهل لبعض أمثلته الرديئة.

ففي التراث روائع جديرة بالبحث والتحقيق والاستقراء ولكن فيه فضلاً عن ذلك، أمثلة قابلة للرفض والاهمال ومن هنا تبدو ظاهرة الانتقاء والاختيار للمثال الثقافي الذي يجسده التراث أو الموروث عملية نقدية منهجية وليست تعاطفاً مجرداً مع الماضي.

- ٢ -

إرتبط مفهوم المعاصرة بحدود زمنية معينة حيناً وبالحداثة حيناً آخر وبالتجديد حيناً ثالثاً، بيد أن مثل هذا الارتباط الزمني بعصر معين ارتباط تاريخي محدد يعني تجريد «المعاصرة» من سماتها الجمالية والفنية في مدى ارتباطها بالحداثة والتجديد. فالمعاصرة زمن فني والحداثة مضمون فني جديد. فهي إذن ظاهرة تعبيرية في الأساس لا تخلو من بعض الدلالات الزمنية الأدبية العامة التي تعاصر معها وقد تعني جدلية الحداثة والعصرية بأنها صراع بين قيم موروثة وأخرى مكتسبة أو بين قوى نزاعة إلى التغيير والتجديد وقوى نزاعة إلى الثبوت والتقليد(٨).

فالمعاصرة أحدث زمن فني لمضمون الحداثة أو بعبارة أخرى أحدث زمن فني للتجديد علماً أن التجديد قد يعني استحداث أو خلق ظاهرة جديدة مناقضة للقديم من جهة أو قد يعني التعامل مع القديم مضموناً جديداً بمعنى تطويره وتحويره ليخرج جديداً مستمداً مقومات جدته وإبداعه من عناصر القديم ومن هنا فإن «للتمثيل - Assimilation» بمعناه الاجتماعي وهو اندماج جماعة في حضارة جماعة أخرى ومحاولة التخلص من مجموعة من السمات الحضارية واكتساب مجموعة أخرى تحل محلها وتكون عادة مصحوبة بتقديم عناصر جديدة في الحضارة الباقية (٩)، دوراً مهماً في عملية التجديد في الأدب والفن عموماً وهو دور يبرزه الصراع بين قيم حضارية متعددة في الفكر الأدبي وأمثلة ثقافية متباينة في أشكالها ومضامينها. فقد يكون التجديد مصاحباً للتراث، وقد يكون وليد المعاصرة أيضاً. لذا وجد المعيار أو المعايير النقدية التي تحدد معالم هذا التجديد وتبحث في سماته وتعلل خصائصه الفنية التراثية والمعاصرة في الشعر أو في النثر أو في الرسم أو الفنون التشكيلية الأخرى على سبيل المثال. ولعل من أبرز الملامح الأدبية في القرن العشرين هو استقلال النقد الأدبي عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى فصار نوعاً أدبياً مبتكراً يختلف عن القصة والدراما والقصيدة الغنائية والملحمة فما عاد الناقد الأدبي في هذا القرن يشغل باله بشرح وتفسير آثار أدبية لكتاب وشعراء مختلفين بل بدأ يجادل ويناقش ويدافع عن الجمال الأدبي» الذي يرتبط بشكل وآخر بالفلسفة وعلم الاجتماع كارتباط الأدب. الأمر الذي مهد السبيل إلى ميل نقاد الأدب في القرن العشرين واتجاههم إلى الانضمام إلى مدارس نقدية مختلفة تمثل المناهج والطرائق النقدية الحديثة في العالم: كالمنهج الاخلاقي والنفساني والاجتماعي والشكلي الذي يدرس الأدب بنية جمالية والنموذجي أو الطوطي أو الأسطوري أو الشعائري الذي يدرس الأدب في ضوء الأسطورة ودلالاتها المختلفة بعد أن كانت الغالبية العظمى من النقاد تعيد وتكرر آراء غيرها من أعلام النقد القدامى ولا تحاول أن تخلق لنفسها حرية واستقلالاً أو ذاتاً أدبية متميزة بالأصالة. فإذا انتفت هذه الحركة في البحث عن الذات الأدبية الحرة صار النقد الأدبي أو بالأحرى أحكامه مجرد آراء قديمة أعيدت كتابتها بشكل عصري - على حد تعبير أليوت(١٠). ويعد

(بول فاليري) في الأدب الفرنسي على سبيل المثال أول ناقد حديث استطاع عزل الوظيفة النقدية بوصفها ظاهرة ذات استقلال ذاتي عن غيرها من الأنواع الأدبية. إن أبرز النقاد تأثيراً في الأدب الأوربي والغربي في العصر الحديث هم أولئك المسؤولون عن بداية التحول الجذري في ميدان النقد كلياً، أولئك الذين اهتموا بعلم السمانتيك أو «دلالة الألفاظ» وحاولوا تطبيقه في دراساتهم وتحليلاتهم الأدبية والنقدية فقد حظي الأسلوب الأدبي بمكانة مرموقة في الدرس النقدي الحديث ومن هنا برزت العلاقة بين اللغوي والأسلوب الأدبي تحليلاً ودرساً وتقويماً إنطلاقاً من الاهتمام باللغة بوصفها ظاهرة تتغير وتتطور بأنماطها وهي متعلقة في ذلك التغيير والتطور بظواهر العالم الخارجية وفق شكلها التحليلي الذي قد يرتبط بعلم الصوت أو علم اللهجات أو النحو أو المعجم أو الموسيقى العروضية بأوزانها وقوافيها بحثاً عن القيمة الفنية أو الجمالية للنص المدروس من خلال تحليل أسلوبه الأدبي في ضوء هذه الظواهر اللغوية المتطورة وقل مثل ذلك عن المداخل النقدية الأخرى التي أوجدتها العلاقة الحميمة بين التراث والمعاصرة من جهة وبين المعاصرة والحداثة من جهة أخرى اهتداء إلى فهم وتحليل النظرية الأدبية والنظرية النقدية على حد سواء من خلال مثالها الثقافي الذي يمثل عنصر الديمومة والبقاء كما صورته وتصوره التجربة الأدبية النقدية التراثية والحديثة.

## - ٣ -

خضع الأدب في القرن العشرين لعوامل وقوى مختلفة ومتعددة عملت على تلوينه وتطويره وخلقت فيه الحركة والتطور وبعثت في أشكاله ومضامينه التجدد والابداع تفاعلاً وتمثيلاً للتراث أو خلقاً وابتكاراً للجديد وهنا تبرز أهمية أربعة أدباء من خلال أعمالهم الأدبية الرائعة في استحداث التغيير الذي طرأ على بنية الأدب الأوربي الحديث: (تولستوي) الذي يعد رائد الانسانية قد وسع مفهوم الرواية وطورها فنياً و(فاكنر) الذي ثار ضد أشكال الفن التقليدية و(ابسن) الذي نقد المجتمع من خلال فلسفته الواقعية الجديدة (ونيتشه) الذي رفض بعنف كثيراً من القيم والمثل التقليدية للمجتمع الانساني محاولاً استبدالها بأفكاره. فإذا كان هؤلاء المجددون قد ألبوا عليهم الفكر وخلقوا فيه الحركة والجدل، فإن الأسلوب والمنهج الأدبيين قد تغيّرا كذلك تبعاً لهذا التجديد والتغيير وبدأ تيار التجديد يسري في الأوساط الأدبية الأوربية[١١] فقد انطلق من فرنسا في أخريات القرن التاسع عشر شعاران هما: الواقعية والطبيعية ومنها انتشرا إلى أقطار أخرى بأقنعة ودلالات مختلفة وبقيت الواقعية والطبيعية والواقعية الاشتراكية من أبرز الظواهر الأدبية والنقدية في الفكر الأوربي عموماً. وبدأت هذه المدارس والاتجاهات تتحدى الجمالية التقليدية برمتها تلك الجمالية المتأتية من القديم التي أعاد صياغتها فلاسفة ونقاد العصر الرومانتيكي وبعد الخمسينيات من القرن التاسع عشر بدأت تظهر في النقد الانكليزي بعض الاتجاهات أو التيارات والمناهج التي وفدت من فرنسا والتي كانت موجودة في الأدب الانكليزي عموماً كالتاريخية الجديدة. والكلاسيكية الجديدة والواقعية الجديدة والجمالية الجديدة. لاشك في أن هذه الاتجاهات ليست مستقلة بذاتها أو منعزلة عن غيرها بل هي متحدة ومؤتلفة في بعض المواقف النقدية ومن ألمانيا شعت التاريخية وانتعشت (الآثارية Antiquarianism) فضلاً عن ذلك فإن مفهومات الشعر في القرن العشرين قد أثرت فيها مبادىء الحركة الرمزية الفرنسية ولعل مثل هذا التأثير يعود في جزء منه إلى الانجاز الشعري لبودلير ورامبو ومالارميه وأتباعهم من أمثال (كلوديل) و(فاليري) في فرنسا و(ريلكه) في المانيا و(بلوك) و(ايفانوف) في روسيا (أنكارتي - Ungarètti) و (مونتيل - Montale) في ايطاليا و(روبن داريو) و (مخادو - Machàdo) في العالم الذي يتكلم الاسبانية و(ييتس) و(اليوت) في انكلترا[١٢].

كانت هذه الاتجاهات قد ترسخت في مواقف نقدية صارت فيما بعد المداخل والمناهج النقدية المعروفة اليوم، بيد أن بعض هذه الاتجاهات والمدارس بقيت على حالها دون تغيير أو تطوير: فالطبيعية بقيت كما هي، والرمزية تحددت أكثر عن طريق (ييتس) (وفاليري) وكلاسيكية القرن التاسع عشر أكد عليها ثانية الانسانيون الجدد في أمريكا وبدأ يدعو إليها النقاد الفرنسيون وبرز تيار المنهجية العلمية في النقد الماركسي الذي يرتبط بالتفسير الاقتصادي للتاريخ وبصراع الطبقات في المجتمع. وعند أي. أي. ريجاردز يبدأ علم النفس في تفسير الشعر ضرباً من العلاج العقلي وتستمر الانطباعية بالبقاء وتتطور نظرية الفن للفن إلى المدرسة الشكلانية في روسيا وتبرز الفرويدية ومدرسة التحليل النفساني ظاهرة أدبية ونقدية جديدة وتبقى المشاعر التي كونتها الوجودية كما هي ولكن تفسير التجربة الأدبية بلغة مواقف الشاعر اتجاه الزمان والفراغ والكينونة قد اهتم به ومارسه نقاد القرن العشرين. إن هذا اللقاء بين القرون الأدبية تاريخياً وفكرياً يمنح التجربة الأدبية بعدها الانساني الذي يتخطى حدود مكانها المجرد المحدد ليلتقي ببيئات أدبية أخرى حيث تولد آفاق النقد الأدبي التي تبقى مرتبطة الجذور بالماضي فكراً وزماناً محاولة بعثه وابتكار ما يوازيه ويقابله من أمثلة ثقافية حيث «يبقى الماضي حياً في الحاضر» فالحاضر شمولية بلغة الماضي والماضي فكر بلغة الحاضر»[١٣].

وقعت النظرية النقدية وتطبيقاتها في العصر الحديث تحت تأثير ما يسمى بالنقد الجديد (مدرسة ظهرت بين ١٩١٩ - ١٩٣٠ على

وجه التحديد) ويمكن تحديده بمعناه الواسع في الدراسات الانكليزية بالجهود النقدية الممتدة من (ت. س. اليوت) و(ريجاروز) إلى (ويمسات Wimsatt) تلك الجهود التي تعتقد بل وتؤمن بأن القصيدة على سبيل المثال تستمد معناها وهويتها المتفردة بفضل بنيتها اللفظية وأن التطبيق النقدي الجيد يعتمد قبل كل شيء على قراءة عميقة وشعورية لتلك القصيدة لأنها بناء ذاتي محض فأسلوب أية قصيدة هو جزء حيوي من شكلها ودراسة هذا الأسلوب وتحليله هي دراسة وتحليل للشكل على كل المستويات اللغوية وغير اللغوية التي تعكس الذاتية المبدعة أو الخلاقة للشاعر. يبدأ ناقد الأسلوب[١٤] ـ كما قيل ـ بالاصغاء إلى صوت الشاعر في قصيدته وهذا يعني أنه يبدأ قارئاً وناقداً في وقت واحد أي أنه يهتم بما يحدث للغة على يدي الشاعر من خلال صوره الفنية في رائعته أو مجموعة روائعه.

إن ظهور النقد الجديد وغيره من الظواهر التي يشهدها الفكر الأدبي الأوربي والغربي قد أثر بدوره في الفكر النقدي الأدبي العربي الحديث عن طريق اللقاء المؤثر والمتأثر بين الثقافتين: العربية والأجنبية أو إذا شئنا بين المثالين الثقافيين: العربي والأجنبي وهذا ما يفسر الدلالة الحضارية لمفهوم التجربة التراثية والتجربة الجديدة في المحاكاة والابتكار في هذين المثالين بوصفهما خلاصة لتجارب أجيال أدبية عميقة الجذور بالماضي قوية التأثير في الحاضر ويبدو أن الأجيال الأدبية في أغلب الآداب الانسانية ومنها الأجيال الأدبية العربية تتبع نمطاً أو أسلوباً يعتمد على مجموعة ظواهر أو مراحل أدبية ـ فنية كمرحلة التجربة (Period of experiment) حين يميل الأديب فيها إلى الكشف محاولاً العثور على رؤية جديدة خاصة به وبفنه ومرحلة النضج (period of Maturity) حين ينصب اهتمامه بالتأكيد على التكنيك او الاتقان الفني مظهراً خاصاً في تطور فكره الأدبي وأسلوبه الفني ومرحلة الاندماج أو الانسجام (period of consolidation) حين يحاول الفنان الموهوب الكشف عن مظاهر جديدة لرؤية جديدة ساعياً إلى توسيعها وخلق أثر فني رفيع يفوق في بعض الأحيان الأعمال الفنية المصاحبة لمرحلة. التجربة والنضج وأخيراً مرحلة السقوط أو الانحطاط (period of Decadence) وفيها يتحول الاندماج إلى التقليد والمحاكاة وحينئذٍ يصير الأديب أسلوبياً حيث يكون هدفه المباشر الاهتمام بالزخارف والمحسنات اللفظية أو البديعية الأسلوبية فقط[١٥].

قاد البحث عن جذور النقد الأدبي النقاد إلى ثلاثة خطوط تعد مداخل ثلاثة في هذا الموضوع وهي: الخط التنظيري الذي يهدف إلى تنظير الأدب بعامة أو تنظير أشكال أدبية خاصة ويمكن وصفه بالجمالية والخط التنظيمي الذي يضع الطرائق والأهداف التي يتبعها الآخرون في دراساتهم الأدبية والنقدية والذي يمكن وصفه بالتقنية أو الشرعية وأخيراً الخط التحليلي الوصفي للأعمال الأدبية. إن هذه الطرائق الثلاث وإن بدت مستقلة بيد أنها متداخلة ضمن إطار العملية النقدية الأدبية العامة وإن كانت الطريقة الوصفية القائمة على التحليل الوصفي هي الأكثر شيوعاً وتقديراً في العصر الحديث[١٦].

## - ٤ -

لا يمكن للحكم الأدبي الذي يدخل ضمن إطار الفكر النقدي العام أن يكون مقتصراً على الذوق وحده بل يحتاج إلى التعليل الأدبي القائم على الاقتناع والقناعة أي بعبارة أخرى الحكم القائم على التبرير والحجة فضلاً عن الايمان به انطلاقاً من احترام الضمير الأدبي والمسؤولية الأدبية وإذا تجاوز الحكم الأدبي هذين الحدين أو قدر له في بعض الكتابات النقدية تجاوزهما فإنه سيؤول إلى ما يشبه الخاطرة أو الاجتهاد الفردي بمعناه المجازي جداً: أي بمعناه النظري المحض. إذ سيكون الحكم النقدي عندئذٍ عودة إلى معناه التقليدي وحين خرج النقد الأدبي من مجالاته الضيقة أو المحدودة بتحقيق النص وتفسيره إلى آفاق معرفية عميقة الجذور بالنوع الواحد أو مجموعة الأنواع الأدبية المعروفة وحين مارسه وكتب فيه مثقفون وفنانون وفلاسفة ونفسانيون واجتماعيون وأدباء ونقاد صحافيون ونقاد نقد ونقاد محترفون صار تحديد دلالته الفنية والوقوف على تعريف مبادئه وحدوده من الأمور التي يصعب الحكم عليها نظراً لارتباط النقد بمبادىء وأفكار ومناهج ونظريات مختلفة هي من سمات الفكر الأدبي المعاصر بوصفه مظهراً متجدداً ومتطوراً من مظاهر حضارة الانسان اليوم فالكتابة الذكية ـ كما قيل ـ ومحاولة قراءتها هو التزام بمشروع يؤلف لب النقد الأدبي وروحه وقد قيل ان النقد هو ما وراء اللغة (Meta - language) في ضوء فهم العمل الأدبي على أنه بنية من الاشارات اللفظية[١٧].

فالنقد ليس حقيقة مجردة أو نهائية أو نظرة مطلقة لماهية التجربة الأدبية على اختلاف أشكالها ومضامينها وأهمية ارتباطها بروح الأمة وفكر الفرد فالنقد نوعاً أدبياً أو جنساً جمالياً أو حساً فنياً يقف دائماً على أبواب العملية التاريخية وعلى أبواب التطور الاجتماعي فأدب الماضي يستدعي إعادة شرحه مع كل تغير من تغيرات المراحل التاريخية. كما أن باب المسائل النقدية لا يغلق ابداً لأن القواعد الأدبية ليست سلسلة مقفلة[١٨]، علماً أن مهمة الناقد هي غير مهمة المؤرخ فمهمة التاريخ ليست من جوهر مهمته ولو أنه شديد الانغماس في التاريخ فإذا صحت المقولة المعروفة عند بعض فلاسفة التاريخ أو منظريه «إن التاريخ كله تاريخ الحاضر»[١٩] فان النقد سيكون معنياً بالحاضر على أشد ما يكون ومن هنا فإن التراث أو الماضي الحضاري أو الزمن التاريخي ـ

الفكري الممتد عبر حقب طويلة من تاريخ أية أمة سيكون في هدى هذا المنظور رصيد الحاضر وأقوى ركن من أركان بقائه وديمومته التاريخية لذلك فإن عناية النقد بالحاضر لا تقطع صلته بماضيه الذي مهد لوجوده مع فارق في النظرة التاريخية الحاضرة التي تعرف كيف تستثمر ذلك التراث فكراً وزمناً متجدداً متطوراً وليس مجرد قوالب ثابتة أو هياكل جديدة استهلكها التاريخ وتحجر زمنها الذي تفترض فيه الديمومة والاستمرارية لسبب بسيط هو أنه إنساني متحرك لا يعرف السكون والجمود فدور النقد في هذا الميدان يبرز من توكيده على التجارب المتفردة والمتميزة ومحاولة الابقاء على تميزها وفرادتها في إطار زمانها التراثي أو المعاصر.

إذا شئنا في إطار زمانها الأدبي فكتابة عمل أدبي فعالية من نوع خاص وقراءة عمل أدبي تجربة من نوع خاص - كما قيل -[20] والكتابة الأدبية الذكية تقود بالضرورة إلى قراءة نقدية موفقة وكل من التجربة الأدبية ونقدهما عمل أدبي متميز له سماته وخصوصياته علماً أن النقد بوصفه مظهراً إبداعياً من مظاهر الظاهرة الأدبية عموماً ينبغي أن يتحرر مما وصف بالحتمية الأدبية الخارجية التي تفسر بأن أية نظرية في النقد ترى الأدب بكل بساطة «تعبيراً أو إنعكاساً لعوامل غير أدبية سابقة على وجود الأثر الأدبي»[21] فالناقد الناقد عليه أن يعرف ماذا يقارن وبأي شيء يقارن. فالقصيدة والمسرحية والقصة والرواية وغيرها هي أشكال فنية أو أنواع شكلية لظاهرة أدبية ينبغي أن تنطلق المقارنة من داخلها ومن صميم واقعها وليس من كونها تعبيراً أو إنعكاساً لعوامل خارج حدود هذه الظاهرة. لا شك في أن هذه الظاهرة ليست مقطوعة الجذور عن البيئة التي ولدت فيها: البيئة بمعانيها ودلالاتها العامة والخاصة ولكنها على أية حال ليست هي البيئة ومن هنا عد التراث بوصفه زمناً فكرياً والمعاصرة بوصفها زمناً تجديدياً إطارين جدليين تنتقل بينهما الظاهرة الأدبية وعلى النقد أن يعمق هذه الجدلية في أحكامه واستنتاجاته فالحكم الأدبي ليس نسقاً استنتاجياً من جذر واحد فالأدب «يصنع ارتباطاته بالحياة عند نقاط متعددة وبواسطة تنوع وسائل مختلفة.. لذلك فإن التعليل الصحيح للقيمة الأدبية لا بد أن يكون تعليلاً تعددياً.. فالتعليل الواحدي للقيمة الأدبية إما أن يطري عن عمد صفة مفردة (كالجمال والعاطفة والموسيقى والأسلوب الجزل) ثم يضعها على رأس الهرم أو أنه يسوي بصورة لا شعورية بين إجراءات نوع واحد من الأدب وبين القانون الشامل»[22].

لا شك في أن لكل أمة من الأمم تجربة أدبية منتزعة من واقعها العام والخاص سواء أكانت شعراً غنائياً أم ملحمياً، رواية أم مسرحية وأن وجود التجربة الأدبية لا بد أن يخلق اتجاهاً فكرياً معيناً في النقد يظهر في مجموعة الأحكام الأدبية والمناهج والطرائق التي يتبناها النقد في الوصول إلى التقويم الابداعي لهذه التجربة أو تلك أو قد يكون تقويماً قيمياً أي تقديراً لقيمة التجربة الاخلاقية وهو المذهب الذي دعا إليه الناقد (آي. أي ريجارز) في توكيده المباشر وغير المباشر على القيمة في العمل الأدبي فهو يؤمن بأن مهمة الناقد يجب ألا تقف عند اهتمامه بالعمل الفني في ذاته بل عليها تجاوز ذلك إلى النتائج المترتبة عليه والتي تقع خارجه أي أن (ريجاردز) يربط في نظرته بين الأدب والأخلاق وقد صرح قائلاً بهذا الشأن بشيء من السخرية والانتقاد اللاذع. ومما يدعو إلى الأسف حقاً أن يتجنب عادة ذوو الحكم السديد والتفكير الرزين الكلام في النواحي الاجتماعية والاخلاقية العامة للفنون إذ أنهم بتجنبهم هذا إنما يفسحون الطريق للطيش ويضيقون بدون مبرر من مجال النقاد الأكفاء أن هؤلاء النقاد لم يشاءوا أن يعتبروا ضمن الحمير الوحشية الطليقة التي ترتع في حرية فآثروا أن يحبسوا أنفسهم في مرعى ضيق[23].

فإذا كان النقد الأدبي بمعناه التنظيري الدقيق هو تضمينه في الدلالة كل نظرية الأدب بما في هذه النظرية من دراسة لمبادىء الأدب ومقولاته ومعاييره[24] فإن النقد الأدبي العربي المعاصر يفترض فيه أنه يحمل بعض سمات نظرية الأدب بجذورها التاريخية والتراثية العريقة وبما أصابها من تطور وتغيير في واقعها المعاصر وهذا يعني أننا يجب أن نقف عند اللقاء المؤثر بالجديد والحداثة أو المعاصرة والمتأثر بالتراث القديم المستقر بدلالاته ومصطلحاته ومعاييره وقد يكون هذا اللقاء قريباً من معنى التمثيل المؤثر والمتأثر أو التحويل المؤثر والمتأثر بقضيةمن قضايا النقد أو بمنهج من مناهجه على أن يخلق مثل ذلك التمثيل ضرباً نقدياً جديداً متميزاً يختلف عن المؤثرات والتأثيرات المجردة مع إمكانية تلمس آثارها فيه بعيداً عن المحاكاة والتقليد المحض.

فهناك إسهام متبادل بين النظرية والممارسة وهو إسهام يقود إلى ما يمكن أن نصطلح عليه بفن الجدل في فهم ماهية النقد الأدبي العربي والغربي فالنقد فناً يحتوي على «كثير من الالتباس لم يستطع حتى كبار النقاد أن ينجوا منه فقد يخفي ناقد يعنى بالنظريات في إهابه ناقداً انطباعياً بالغ الاقناع أو أن أفضل شيء يأتي به ناقد متحمس لمذهب ينتج عن عدم إخلاصه لمذهبه المزعوم»[25] فالذوق، كما قيل، متغير وتعسفي وأن أشكال الفن تابعة للعصر الذي تتفتح فيه ولا يمكن الحكم بطريقة واحدة على مؤلفات من عصور مختلفة ولكن علينا الابتعاد عن المغامرات النقدية فالنقد «مساهمة فنية» على حد فهم بودلير[26] والمساهمة الفنية هنا قد تعني الابداع المتمثل في البناء الجديد وإبراز القيمة والمجابهة المثمرة بعيداً عن الانفعالية والذاتية النقدية فنظرية الوحدة العضوية الشائعة والمنتشرة في الكتابات النقدية والفنية المعاصرة

تعني أن الأعمال الفنية العظيمة هي في حد ذاتها وحدات عضوية وأن عظمتها تكمن في درجة ونوع تنظيمها العضوي لمبادىء تلك الأعمال المتباينة أو المتفاوتة فالقيمة الجمالية المثالية على وجه الخصوص هي «الجمال» بالنسبة للشكلانيين والعظمة الاهتمام بالمضمون أو المحتوى وعلاقته بالحياة الانسانية اي بالمضمون الاجتماعي للأدب أو الفن فالأعمال الأدبية العظيمة هي على وجه الخصوص الأعمال الناجحة أو الموفقة في أدائها كأعمال أدبية أكثر من الافتراض بأنها تتضمن أو تشتمل على نوعية تسمى بالقيمة الجمالية(٢٧) فالنقد يتطلب دائماً التحليل والتوضيح والشرح والتقدير أو التقويم الجوهري أو الأساس النابع من ذاتية التجربة الأدبية بلا حدود زمنية أو مكانية وبلا حتمية نقدية بمعناها المنهجي.

- ٥ -

تعتمد التجربة النقدية بوجه عام على أربعة محاور: الناقد ذاته، شخصيته وأسلوبه وثقافته وكل ما يمت إلى كيانه ناقداً والأثر الأدبي أو التجربة الأدبية: الشعرية أو النثرية نفسها ثم المبدع أو خالق الأثر الأدبي وأخيراً البيئة الزمكانية التي تحيط بالمبدع أو الخالق وقت خلقه لأثره الأدبي الابداعي من هذه المحاور أو المنطلقات الأربعة ظهرت اتجاهات النقد الأدبي التي تطورت إلى مناهج أو طرائق ومدارس بعد أن ارتبطت في البعض منها بمواقف وتأملات فكرية إستحدثت منها معاييرها النقدية بيد أن العلاقة بين الناقد والأثر الأدبي تبقى في جوانب كثيرة منها علاقة قيمة أي أنها ليست علاقة نفسية ولا اجتماعية ولا ثقافية وإن كانت تلك العلائق ذات ارتباط مرئي وغير مرئي متصور أو غير متصور في النظر إلى الأثر الأدبي ونقده ولكن نظرها ونظرتها لا تبدو نقدية إلا من خلال منظار القيمة وحدها القيمة التي يخلقها الأثر الأدبي وحده بوصفه كياناً فنياً قائماً بذاته وخلاصة لكل مقومات الابداع والخلق الفنية سواء أكان ذلك على شكل قصيدة أم ملحمة أم رواية أم مقالة إنشائية أصيلة فالكشف عن طريق التحليل الذاتي لذلك الكيان الفني يؤلف بدوره روح النقد الأدبي وهنا لا بد للناقد من مبدأ على أساسه يقوم بعملية التحليل لا يستنبطه بادىء ذي بدء من عقله الخالص استنباطاً بل يستخلصه من روائع الأدب(٢٨) فالبحث عن روح القيمة الفنية في الأثر الأدبي هو جوهر المعيار النقدي مهما اختلفت الطرائق والاتجاهات والسبل في الوصول إليه فالتراث النقدي في الآداب الأوربية عموماً وقع تحت تأثير تيارين قديمين جديدين مرتبطين (بأفلاطون) و(ارسطو طاليس): الاتجاه الاستنباطي الذي يبدأ بالقاعدة أو الفكرة وهو ما دعا إليه أفلاطون في جدله وفكره الفلسفي الذي يبدأ من الأمور الواقعة فراجعاً بالتحليل إلى الكشف عن المبدأ أو الفكرة التي تكون دفينة في أرض الواقع لكنها تكون صافية وخالصة في سماء الفكر المجرد(٢٩) والاتجاه الاستقرائي الذي يبدأ بالأعمال الجزئية ذاتها ليعالجها بما تقتضيه خصائصها الخاصة المتفردة والمتميزة وله بعد ذلك أن يكون فيها اتجاهاً عاماً في النقد إذا سمح له الموقف بذلك: وهو ما دعا إليه أرسطوطاليس في كتابه (فن الشعر) الذي يعد مصدر الدراسات النقدية على اختلاف ألوانها. وخلاصة هذا الاتجاه هو ألا يبدأ الناقد بمذهب مسبق أو بفكرة معينة ـ كما قد يؤدي إليه الموقف الافلاطوني ـ «بل يبدأ الناقد بدراسة الأعمال الأدبية الجزئية ذاتها قصيدة قصيدة، وقصة قصة، ومسرحية مسرحية، قبل أن يكون لنفسه الرأي الذي يكونه». ومن الالتقاء بين هذين الاتجاهين أو إذا شئنا بين هذين الموقفين النقديين برزت مناهج وطرائق بل ومواقف نقدية مختلفة وهي وان تعددت بمسمياتها ومصطلحاتها ولغة معجمها النقدي إلا أنها في حقيقة امرها تلتقي بواحد من هذين الموقفين: الأفلاطوني والأرسطوطاليسي في مدى اندماجهما واستقلالهما بحثاً وتطوراً يكشفه المثال الثقافي الأوربي.

أما في التراث النقدي العربي فإن القصيدة بغنائيتها الصافية وواقعيتها الصادقة تعد الأنموذج الشعري الفريد الذي يؤلف بدوره المثال الثقافي في التراث العربي الشعري ومحور النظرية النقدية العربية. وقد امتاز هذا المثال الثقافي بكونه بعيداً عن التأثير الفلسفي المجرد بيد أن الكشف عن قيمه الغنية خضع لمجموعة من المواقف النقدية التي نشأت من تحديد العلاقة بين الفكر والواقع اللذين يصورهما الفن الشعري ممثلاً بهذا المثال الثقافي حيث إكتسبت بعض تلك المواقف سمة التنظير التي مهدت السبيل إلى تأليف الأسس النظرية الفكرية أو أصول النظرية النقدية العربية.

فالنظرية النقدية التراثية عند العرب تنطلق من معرفتنا بمواقف نقاد الشعر العربي القدامى من قضية الشعر وهي مواقف لا يمكن للدارس تجريدها من محتواها الفكري وخاصة قضية الصراع بين الشعر العربي القديم والمحدث وما نتج عنها من مناهج وتعليلات ظهرت في المناقشات النقدية والجدل الأدبي الذي صاحب القصيدة العربية نشأة وتطوراً فنياً في الأدب العربي صار المثال الثقافي المعروف في الدرس النقدي المعاصر.

تعتمد النظرية النقدية العربية التي تؤلف المنظور التراثي العميق الجذور بالنسبة للناقد العربي المعاصر على مجموعة أصول تؤلف روحها تنظيراً وتطبيقاً على وفق معايير ومقاييس تبناها نقاد الشعر العربي القدامى في تقدير قيمة مثالهم الثقافي الشعري ـ القصيدة ـ على اختلاف عصورها الأدبية ـ التاريخية وتعدد مضامينها وتأرجحها بين الأصالة والمحاكاة أو بين الجدة والتقليد.

لا شك في أن هذه الأصول القديمة في نشأتها وتأريخهاالنقدي قد تبدو معاصرة وحديثة في الدرس النقدي الحديث بوصفها مصدراً مهماً من مصادر الزمان التراثي المتطور والمتحرك في إطار الفكر الأدبي العربي العام. وقد يجد الدارس المقارن بعض التوازي والتلاقي الثقافيين من وجهة نظر النقد المقارن بين هذه الأصول التراثية العربية ونظيرتها الأوربية أو الغربية المعاصرة. وهو تلاق وتواز ثقافي نقدي وليس صراعاً بين الثقافتين ويتجلى هذا التلاقي والتوازي الثقافي في مدى استثمار الناقد العربي المعاصر نتائج مثل هذا اللقاء الثقافي في دراساته النقدية، علماً أن أية محاولة أدبية أونقدية تحاول «تغريب» العقل العربي أو الفكر الأدبي العربي هي محاولة لا شك في أنها ستؤدي حقاً إلى فقدان الثقة بالذات العربية المبدعة التي لا تختلف عن غيرها من الذوات المبدعة في العالم: الذوات التي لا تعرف حدوداً وقيوداً في عملية الخلق الفني ومن هنا يحتل الموروث النقدي العربي المستقر من خلال مثاله الثقافي المتطور مكانة مهمة في الحياة الأدبية للناقد العربي المعاصر.

إن أهم هذه الأصول: الذوق الأدبي الصافي الطبيعي الذي تجاوز في كثير من أحكامه ودلالاته التعميمات على الرغم من وجودها فاهتم في إحدى مراحله بصياغة الشعر ومعانيه وعبر عن روح عصره تعبيراً غنائياً كغنائية القصيدة العربية في عصورها الأولى. لا ريب في أن النقد في أي أدب من آداب العالم نشأ ذوقياً تأثرياً، أي إن الانطباعية بمعناها الذوقي الصافي كانت ميدانه الرحب وما زالت كذلك قاعدة مهمة من قواعد بناء الحكم الأدبي الذي أدى بدوره إلى خلق ما اصطلح عليه بالحكم النقدي في مختلف المناهج والاتجاهات النقدية القديمة والحديثة مهما تعقدت تلك المناهج أو ارتبطت بغيرها من أنواع المعارف الانسانية الأخرى النفسية والاجتماعية والجمالية الفلسفية.

فالذوق والتأثر الذاتيان هما الانطباعات التي تستطيع وحدها «أن تستخدم نقطة إنطلاق في التقدير النقدي كما في الابداع نفسه»[٣٠] وهنا تجدر الاشارة إلى أن دراسة هذا الذوق ينبغي أن تكون رهينة عصر التجربة الأدبية وذوقها بعيدة عن عصر الدارس المحدث الذي يشترط فيه أن «ينسى عصره الراهن الذي يعيش فيه وينقطع عنه وهو يغوص في أعماق عصر غابر لأن المطلوب فيه أن يعين بناء الماضي ويتسعيد الصورة كما كانت لدى أهلها. . لأن الناقد لا ينسى عصره ولا يتجاهل ما في القديم مما يكون معاصراً. أنه ينتقي ولا يستطيع أن يكون مؤرخاً فقط إذا كان ناقداً فعلاً أما إذا لم يمتلك الناقدية فإنه يغرق في العصر الذي يدرسه ويصير جزءاً منه وحجراً من أحجاره»[٣١].

أما التعليل اللغوي القائم على دراسة التراكيب الأدبية الفصيحة وفق مقياس منهجي معتمد على الحجة والاختبار، فهو الأصل الثاني في النظرية النقدية العربية وهو أصل لا يقف عند حدود دراسة التركيب الشعري من حيث الصواب والخطأ، بل يتعدى ذلك إلى دراسة البيئات العربية بشعرها ومواقعها معللاً بعض الظواهر الشعرية. ويعد تحقيق النص الشعري والتثبت من صحة نسبته الأصل الثالث في هذه النظرية التراثية وهو أصل قائم على منهج موضوعي يعتمد الاختبار والفحص والموازنة في تحقيقه وتعليله. وقد وفق (ف. ب ولسن) في تحديد أهمية وخصائص المحقق العلمية بقوله: «. . فالمحقق المثالي متمرس بالمصادر وناقد ومؤرخ وعالم آثار وخبير خطوط ولغوي ومتفلسف»[٣٢].

وفي ضوء الصراع بين الشعر العربي القديم والمحدث في عصره برز الأصل الرابع في هذه النظرية النقدية وهو ما يمكن أن نصطلح عليه بأصل العدالة الاجتماعية القائمة على اتخاذ موقف صريح من الشعر الجيد. فالعدالة الاجتماعية المعتمدة على الجودة الفنية مقياساً نقدياً ومعياراً للمفاضلة بين الشعراء مهما اختلفت أزمانهم وتغيرت أماكنهم لا تفرق بين الشعراء على أساس من التعصب للقديم لأنه قديم أو تتجاهل التجارب الشعرية الناضجة الجديدة في أشكالها وصورها.

ألفت «الموازنة» القائمة على التحليل والتعليل «والوساطة» القائمة على مبدأ المقايسة وتحري الانصاف في المفاضلة بين الشعراء، الأصل الخامس في النظرية النقدية العربية وتكتمل هذه النظرية في أصلها السادس الذي ينطلق من «نظرية النظم أو التأليف» (لعبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة ٤٧١ هـ) فقد قضى صاحب هذه النظرية على الثنائية بين اللفظ والمعنى وقاوم تيار اللفظية أشد مقاومة واهتدى إلى أن الذي «يحدد قيمة الكلمة المفردة، والذي يحكم عليها بالصلاح أو الفساد بالجودة أو الرداءة هو السياق الذي وردت فيه لأنه المجال الوحيد الذي يمكن للفظة أن تتحرك فيه وتعمل»[٣٣].

وهو بذلك يجعل «اللفظة» مظهراً حياً مادياً تتحرك ضمن إطار «المعنى المظهر التجريدي للتعبير وعندئذ فإنها تؤدي وظيفة فنية وهي كل متكامل تخلقه لغة التعبير فالصورة الشعرية من خلال الفهم الواعي لنظرية النظم ليست مجموعة الفاظ منفصلة أو مستقلة عن غيرها ولا مجموعة معان مجردة تجريداً فلسفياً بل هي - أي الصورة - إتحاد فني تام بين اللفظ والمعنى بخلقه السياق والانسجام إذ يمحنه عندئذ القدرة على الحركة والعمل. إن هذا الأصل يعد من الدراسات الحديثة في النقد الأدبي العالمي وخاصة في البحث عن الجوانب الرمزية والانفعالية في اللغة وهي الأبعاد التي تضع الصورة في العمل الأدبي.

تجمع هذه الأصول الستة: الذوق الأدبي الصافي التحليل اللغوي، تحقيق النصوص العدالة الاجتماعية القائمة على الجودة الفنية، الموازنة المعللة والوساطة المقايسة وأخيراً نظرية النظم فتؤلف النظرية النقدية عند العرب وهي تراث نقدي أصيل لا يخلو من إحساس عميق بالحداثة والمعاصرة. فالأصل الأول - الذوق والتأثر - لا يختلف عما سمي اليوم بالاتجاه الانطباعي في النقد. والتحليل اللغوي تطور إلى النقد اللغوي والعدالة الاجتماعية القائمة على الجودة الفنية المتحررة من أي قيد زماني أو مكاني صارت المعيار الفني أو الجمالي في النقد الحديث وتحقيق النصوص تبلور اتجاهاً نقدياً معروفاً إرتبط بعلاقة حميمة بالاتجاه التاريخي في النقد والموازنة المعللة والوساطة المقايسة صارت نواة الاتجاه التحليلي والنقد المقارن في الأدب الجديد، الاتجاه الذي يهتم بدراسة النص من الداخل وهو شبيه بحركة النقد الجديد التي ظهرت في انكلترا وامريكا بين ١٩١٩ - ١٩٣٠ - كما مرت الاشارة إلى ذلك - أما نظرية النظم فتؤلف نواة الاتجاه الدلالي والتحليل الأسلوبي في النقد الحديث في العالم.

إن هذه النظرية بأصولها واتجاهاتها ومعاييرها النقدية المختلفة قد خلقتها أجيال أدبية عربية. فهي عربية النشأة في نظراتها وتعليلاتها وأحكامها الأدبية وهذه النظرية هي نواة الموروث النقدي وهي في الواقع المثال الثقافي الذي ابتكره نقادنا القدامى واستثمره بعض نقادنا المعاصرين من الذين وجدوا فيه قيم الحداثة والمعاصرة واضحة جلية لا تختلف عن غيره من الأمثلة الثقافية العالمية الموازنة له أو الشبيهة به على النقيض من البعض الآخر الذي تطرف جداً في تقديس النقد الأوربي لدرجة صار فيها مثل ذلك «التقديس» ضرباً من الانبهار والانتشاء الوجداني والفكري ظناً من هذا البعض أن النقد الأدبي الأوربي مثال رائع في الابداع والابتكار لا يمكن أن يرقى إليه الفكر الأدبي العربي إلا عن طريق التقليد والمحاكاة والاقتباس. ومن هنا نشأ ما يمكن أن نصطلح عليه بالصراع النقدي بين المثال الثقافي الأوربي الممثل بمناهج وطرائق واتجاهات النقد الأوربي الحديث والمثال الثقافي العربي الممثل بالنظرية التراثية النقدية أو الموروث النقدي. ووجد هذا الصراع الطريق سهلة واضحة عند فئة من نقادنا المعاصرين الذين لم يتحصنوا بثقافة تراثية نقدية أو إذا صح التعبير أن مناعتهم التراثية تكاد تكون ضعيفة إن لم تكن غير موجودة أصلاً في حين استطاعت فئة أخرى من النقاد المحصنين جداً بالثقافة التراثية معرفةواستيعاب وشمولية استثمار الجدة والأصالة ومحاولة تمثلها بإخلاص معرفي لا يفقدها خصوصيتها أو يحاول مسح هويتها التراثية العميقة الجذور فكراً وحضارة أي أن هذه الفئة من النقاد لا تختزن موروثها النقدي بل تسعى إلى إحيائه وبعث طاقاته وفق منظور روح العصر الذي يتعاصر معه هذا الخزين الذاتي على النقيض من الفئة السلفية التي تنكر الجديد أشد الانكار وتستبعد من معجمها النقدي أي تلاق أو تواز في الثقافات الانسانية عموماً.

- ٦ -

شهد الفكر الأدبي عامة وخاصة الشعري منه أكثر من حركة سعت إلى تطويره وتحريره من الجمود والتقليد والرتابة لغة وأسلوباً في أواخر القرن الماضي القرن التاسع عشر - كحركة البعث الأدبي واللغوي التي امتزجت بحركة الإحياء ومهدت السبيل إلى مرحلة التجديد في الشعر العربي منذ مطلع هذا القرن. ولعل من أبرز السمات والخصائص الفكرية لحركة البعث والإحياء تحرير الدراسة الأدبية من أغلال الحواشي وقيود النحو والبلاغة وجعلها فناً قائماً بذاته ثم بعث مقاييس النقد العربي القديم وتصفيتها واختبارها وتحرير النصوص الأدبية من الخلط وتوثيقها وشرحها في ضوء نظرات وعلوم جديدة والاهتمام باللغة الأدبية والشعرية خاصة حسب متطلبات روح العصر وتربية الذوق الفني ومناقشة قضايا فنية ونقدية عدة منها الوحدة العضوية في الشعر وقضية الانتحال ونقد النصوص والأصالة والتنبه إلى دراسة الأدب دراسات جديدة متطورة في ضوء نظرات متقدمة أوجبتها علوم إنسانية كثيرة كالنظرة النفسية - علاقة علم النفس بالأدب - والنظرة الجمالية - علاقة علم الجمال بالأدب والنظرة التاريخية والاجتماعية. فهذه الخصائص والمقاييس النقدية والنظرات الجمالية تمكنت حركة البعث من تكوين مناخ أدبي جديد نشأ خلاله ذوق أدبي مرهف تطلع إلى تجديد النقد والدراسة الأدبية»(٣٤).

فكانت مرحلة التجديد في الأدب العربي الحديث منذ العقد **الأول والثاني من هذا القرن استمراراً لحركة الإحياء والبعث فضلاً عن أن انفتاح الثقافة العربية وإطلالتها على الثقافة الأوربية وظهور** هذا اللقاء المؤثر والمتأثر في هذين المثالين الثقافيين العربي والغربي مع ما رافقها من آثار واستجابات متطرفة حيناً ومعتدلة حيناً آخر ورافضة لكل أثر أوربي حيناً ثالثاً حيث نشأ عن هذا اللقاء بين هذين المثالين ما يمكن أن نصطلح عليه بحركة الصراع بين القديم والجديد وهي حركة ما تزال قائمة في الدرس النقدي الحديث وفي الثقافة الأدبية العربية عامة. فقد غيّرت حركة التجديد الكثير من المعايير النقدية وهجرت الكثير من القيم الأدبية الموروثة التي عدتها بعيدة عن روح العصر. ولعل أهم صفة امتازت بها حركة التجديد في هذا الميدان الثقافي - الفكري تغيير الحساسية النفسية وإشاعة مناخ جديد يقبل كل دعوات

التجديد. وفي هذه الفترة وضع رواد هذه الحركة كل بذور التجديد[٣٥]. فبرزت المقاييس الموضوعية الجديدة في النقد في ضوء اللقاء الثقافي بين أوربا والوطن العربي وكان للانكليزية والفرنسية دور بارز في التأثير في المثال الثقافي العربي عن طريق الترجمة من هاتين اللغتين أو التأليف بهما فتحول النقد إلى عملية كشف وتحليل وموازنة متحرراً من الانطباعية المباشرة أو التأثرية الذاتية المجردة في فهم النص الشعري وتقويمه نقدياً. . . فلم يعد النقاد يقفون عند الشعر فحسب بل تناولوا فنوناً جديدة بدأت تظهر في الحياة الأدبية كالقصة والرواية والمسرحية والمقالة الأدبية»[٣٦]. ومن هنا بدأت تدخل المعجم النقدي العربي مصطلحات نقدية جديدة فرضتها جدلية حركة التجديد في المثال الثقافي العربي الحديث في موضوعات وقضايا نقدية كثيرة إرتبطت بالشكل والمضمون وباللغة الأدبية وبالموسيقى الشعرية وبماهية الأصالة والابداع. فبرزت تيارات نقدية خلقتها أفكار تلقائية واختفت غيرها واستجدت إتجاهات نقدية قائمة على أفكار ناضجة محددة وتبدو تلك الاتجاهات في غالبيتها تصوراً عربياً حديثاً لنظيراتها الأوروبية كالاتجاه التاريخي والنفسي والموضوعي والجمالي والاجتماعي. وهي اتجاهات امتاز بعضها بجذور تراثية عريقة مستمدة من التصور العام للنظرية النقدية العربية القديمة. وتطورت حركة التجديد تطوراً سريعاً في الفكر الأدبي العربي وخاصة في نصف القرن الحالي فكانت جماعة الديوان (العقاد والمازني وشكري) وجماعة ابولو (أحمد زكي أبو شادي) فالرابطة القلمية في أدب المهاجر العربية. فالشعر المرسل فحركة الشعر الحر في العراق فقصيدة النثر والنثر المركز والتطور السريع في أساليب كتابة القصة والرواية والمسرحية وصراع المذاهب الأدبية الأوربية الجديدة وبروز الواقعية بأشكالها المختلفة وخاصة الواقعية الاشتراكية فالسريالية والدادية والعبثية والرمزية والانطباعية فضلاً عن الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية والرومانتيكية الجديدة أو الرومانتيكية الاجتماعية وظهور مناهج نقدية مستحدثة ومتأثرة بعلم النفس والفرويدية وعلم الاجتماع والانتروبولوجيا ودراسة الأساطير والطقوس والشعائر الدينية والدراسات الجديدة في علم اللغة العام كالدلالية والبنيوية والأسلوبية. كل هذه الظواهر ملامح جديدة لتطور الفكر الأدبي العالمي حضارياً، قد خلقت كثيراً من المصطلحات المستقرة حيناً وغير المستقرة حيناً آخر، الأمر الذي جعل الدرس النقدي المعاصر يدخل مرحلة الصراع بين هذه المصطلحات فإذا أضفنا إلى هذه الحقيقة وجود مصطلحات نقدية تراثية مستقرة أدركنا حدة الصراع بين المثالين الثقافيين النقديين: العربي والغربي وأدركنا جانباً مهماً من جوانب إشكالية المنهج في النقد الأدبي الحديث.

فإذا كان ازدحام هذه المسميات والمذاهب الأدبية كالدادية والسريالية والمستقبلية والتعبيرية في ذهن الشاعر العربي المعاصر قد شوهت تجربته وصيرت تعبيره سطوراً ميتافيزيقية لا قيمة لها. فانطبقت عليها عبارة (هربرت ريد) المشهورة بأنها ضرب من «العدمية الجمالية»[٣٧] فإن ازدحام المناهج النقدية المختلفة قد أدى إلى نتيجة تكاد تكون قريبة من هذه العدمية الجمالية أو العدمية المنهجية في النقد والتحليل إلا في بعض النماذج الأصيلة الصادرة عن وعي وإدراك وتمثل لماهية المذهب النقدي الجديد.

إن الكتابات النقدية أو أدب النقد العربي المعاصر يكشف عن اتجاهات ومناهج مختلفة كان قد تبناها الناقد العربي المعاصر وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية. فهو اما ناقد تراثي مجدد، أو ناقد مجدد أو ناقد تائه بين المناهج القديمة والحديثة. وهو أما ناقد ناقد أو شاعر ناقد أو أديب ناقد. فطه حسين ومحمد مندور وميخائيل نعيمة ونازك الملائكة وجبرا إبراهيم جبرا أمثلة نقدية في الأدب العربي الحديث يمكن الاهتداء من خلال كتاباتهم النقدية إلى معرفة مكان المثال التراثي أو الموروث النقدي في أدبهم النقدي.

إن نظرة طه حسين إلى القضايا الأدبية ومناقشاته لها وتكوين الرأي فيها كانت تصدر دائماً بوعي من ثقافته التراثية العربية العميقة المستوعبة - ثقافته القومية - وهي الرافد الأول من روافد منهجيته النقدية. وتؤلف ثقافته الفرنسية الأوربية الرافد الثاني لتلك المنهجية. وقد أضفى عليهما - على ثقافته القومية والأوربية - من ذوقه وحسه الفنيين وإيمانه المطلق بحرية الرأي والفكر ما جعلهما يستويان في أسلوب أدبي فني هو نسيج وحده بين الأساليب الأدبية المعاصرة.

يقوم «منهج النقد الفني العلمي» الذي تبناه طه حسين ودعا إليه في دراساته وأحاديثه على مجموعة من المقاييس والمعايير المستخلصة من تجاربه الخاصة والعامة ومن آفاق معرفته الواسعة التراثية والأجنبية وقد نشرها وصرح بها في أكثر آثاره المطبوعة ونستطيع أن نعد الأصول الآتية قاعدة لمنهجه النقدي: تحقيق النصوص القائم على الجمع بين المقياس العلمي والمقياس الأدبي أو الملاءمة بين النزعة الموضوعية والنزعة الذاتية. وروح اللغة والقدرة البيانية: فهو يرى أن استكشاف النص وتحقيقه وضبطه قضية نقدية مرتبطة بروح اللغة وقدرتها البيانية في التعبير شريطة ألا يستبد النقد اللغوي بكل أبعاد التجربة الأدبية. فهو يعتقد على سبيل المثال والايمان أن الأدب الحديث مهما يختلف ومهما تتباين صوره، ليس إلا امتداداً واستمراراً للآداب القديمة وأن الرقي الأدبي الصحيح محتاج ألا يقطع الأدباء والقراء صلتهم بالقديم. ذلك أحرى أن يعصمهم من الغرور ويحميهم من أن

يظنوا بأنفسهم الإعجاز والابتكار»[٣٨]، والذوق والنزعة التأثيرية وقد أشار طه حسين إلى هذه النزعة الذوقية التأثيرية بقوله: «إني أقرأ الأدب بقلبي وذوقي وبما أتيح لي من طبع يحب الجمال ويطمح إلى مثله العليا»[٣٩].

ويربط طه حسين الذوق بالصدق الأدبي ولا يحاول الفصل بينهما لذلك فإن نظرته إلى الصدق ليست نظرة تجريدية تبث عن مجرد الصدق فتقبله أو مجرد الكذب فتنبذه. ويقترن الصدق الفني عنده بالجرأة والحرية في التعبير والتأثير في نفسية الجمهور عن طريق خلق الاستجابة الوجدانية وأخيراً الموازنة والتحليل. ينطلق مبدأ الموازنة النقدية في منهج طه حسين من إيمانه بإنسانية الأدب وأنه وحدة متكاملة تجتمع هذه الأصول: تحقيق النصوص روح اللغة وقدرتها البيانية الذوق ونزعته التأثرية، الصدق الفني الموازنة والتحليل فتؤلف ما يسمى بالحكم النقدي الذي عرف به طه حسين من خلال آثاره النقدية. بيد أن هذه الأصول المنهجية قد لا تظهر مؤتلفة تماماً في كل أثر من تلك الآثار. ومن هنا يبدو طه حسين عميق الصلة بالمثال الثقافي التراثي. فهو ناقد إنطباعي ذوقي وناقد لغوي وناقد فني وناقد موضوعي وناقد تحليلي. وبذلك يعد طه حسين من خلال منهج نقده الفني العلمي من أشد النقاد المحدثين في الأدب العربي ارتباطاً بتراثه ومن أشدهم حماسة في التجديد وفق متطلبات عصرية موضوعية بوعي واستيعاب.

إن كتابات محمد مندور في حياته الأدبية تكشفه لنا ناقداً مر بثلاث مراحل: المرحلة التأثرية أو الجمالية أو الانطباعية حين جعل الذوق والانطباع قاعدته الأساسية في بناء الحكم النقدي، علماً أنه يعتقد أن الذوق لا يعتمد على الهوى أو النزوة الطارئة او التحكمية بل يرى «إن جانباً كبيراً منه ليس إلا رواسب عقلية ولاشعورية تنغرس في النفس الانسانية نتيجة البيئة والعوامل الاقتصادية وغيرها من المؤثرات الاجتماعية والتاريخية»[٤٠].

لذلك رأى أن الأديب الحق يعرف بأسلوبه وأن الأسلوب أمر جوهري هام للحكم على مدى الجمال الذي يشيع[٤١] في النص والمرحلة التحليلية حين بدأ يجنح نحو منهج موضوعي معتمداً على تفسير الظواهر والمدارس الأدبية في ضوء المرحلة التاريخية مهتماً بالعامل الاجتماعي ـ السياسي في تحليلاته وتأويلاته وبذلك حد من الحرية التأثرية والاعتماد المطلق على الانطباعية. ومهما يكن من أمر فإن مرحلته التحليلية لا تخلو من رتابة وتبسيطية وأخيراً المرحلة الايديولوجية التي يظهر فيها محمد مندور متأثراً جداً بالمدرسة الواقعية الاشتراكية وبمنطلقاتها السياسية والفكرية وقد ألح في هذه المرحلة على ضرورة قيام نظرية جديدة في مجال النقد الأدبي تعبر أيضاً عن التحولات الحاصلة في المجال الثقافي وفي وعي المتلقين. فليس غريباً إذن إذا كان المنهج الجديد الذي طالب به مندور يندرج تحت راية النقد الايديولوجي[٤٢] وهنا يبرز اهتمام مندور بالأدب والفن بصورة عامة من وجهة نظر سياسية التزامية حيث ينفي كونهما ـ أي الأدب والفن ـ صدى للحياة بل يرى فيهما قائدين للحياة. ومندور من خلال مراحله النقدية الثلاث يبدو تراثياً في الأولى وتراثياً مجدداً في الثانية ومجدداً بعيداً عن مثاله التراثي في مرحلته الثالثة.

ميخائيل نعيمة في «غرباله» ناقد ذاتي يمثل الاتجاه الرومانتيكي في النقد العربي الحديث بعد العشرينيات من هذا القرن فالنقد عنده «طموح مطلق غير محدود يتجدد مع النص ويستمر ويتواصل لا يقوم على التجريد الذهني بل تعتقه هواجس التجربة ومعاناتها المنفردة بعمقها ومقاييسه غير موغلة في النقد فقلما يقتصر على التأمل والتفكير فهو يواجه النص «مواجهة شعرية» ويحكم على الشعر من زوايا الوجدان المشترك ـ وجدان الحياة المتمثل بالجوهر»[٤٣]. فهو ناقد إنطباعي ـ وجداني لدرجة يحس قارئه بها وهو يقرأ مقالاته النقدية أو تعليقاته وكأنه يقرأ أدباً مهموساً. ولا غرابة في ذلك فهو شاعر مرهف الحس، وكاتب ذكي وناقد ذاتي لماح. فالأدب عنده «جسد وروح أما الجسد فالكلمة وأما الروح فالمعنى. والكلمة هي أكثر من مجموعة حروف. والعبارة هي أكثر من مجموعة كلمات. إنها الهندسة والرسم والنحت والرقص والموسيقى وانها الطعم والشذا وقد جندها الذوق جميعها ليخلق منها شيئاً جميلاً. والمعنى هنا أكثر بكثير من مجرد الدلالة على الأشياء بأسمائها انه الشحنة من الأحاسيس والأفكار والتأملات والانطباعات التي تحملها الكلمة إلى ذهن القارىء ووجدانه... أما النقد الذي لا غنى للأدب عنه فهو الذي يقيم للأدب أهدافاً تتناسب وعظمة الانسان من حيث هو كائن لا نهاية لما في كيانه من الأسرار والقوى التي تجعله يصبو دائماً وأبداً إلى الانعتاق من القيود والحدود والسدود مهما يكن نوعها. والناقد الذي يحسن ذلك النوع من النقد هو الناقد الذي سبر من الانسان اعمق أعماقه وتسلق أعلى أعاليه. فبات يحسه كائناً قدماه على الأرض أما رأسه ففي السماء. وهذا الناقد لا ينظر إلى الكلمة نظرة القارىء العادي ولا نظرة الكاتب المتعنت. فهي عنده أكثر من أداة للتعبير وأكثر من وسيلة للوشي والتنميق... إنها المجمرة التي فيها يحرق الانسان بخور أشواقه. وإنه المصباح الذي ينير له طريق الحق والجمال... ذلك هو النقد الذي أجله. وما عداه فأكثره هباء في هباء»[٤٤].

فنعيمة من خلال مقالته هذه رومانتيكي يمجد الخيال ويعتز بالذات المبدعة ويعجب باللغة الشاعرية ويحب الأدب الانساني النزاع إلى الحرية والانعتاق من القيود والحدود والسدود مهما يكن

نوعها على حد تعبيره، مؤمن بنظرية النظم في بناء الصورة وفهم الصورة الأدبية على وجه الخصوص فهو في غرباله ومقالاته النقدية الأخرى يبدو تراثياً في إعجابه الشديد بالذوق الصافي الذي يزخر به المثال الثقافي العربي في التراث النقدي ولكنه مجدد بحكم عصريته واختلاف البيئات المكانية التي عاش فيها ونهل من معارفها بيد أنه يبقى صوتاً عربياً متميزاً في النقد العربي التأثري والرومانتيكي.

**نازك الملائكة** شاعرة رائدة ومنظرة للشعر الحر في الوطن العربي وهي ناقدة ذات حس مرهف ومنهج نقدي واضح الملامح والسمات لعلها اتخذته لنفسها من كونها استاذة جامعية. ويبدو هذا المنهج قريباً من روحها الأكاديمية إن لم يكن وليد تلك الروح فهي في مقالاتها النقدية الكثيرة المنشورة في المجلات العراقية والعربية وخاصة مجلة الآداب البيروتية. وفي كتبها وأبحاثها وخاصة كتابها عن شاعرية علي محمود طه المهندس (الصومعة والشرفة الحمراء، دراسات نقدية في شعر علي محمود طه، ط ٢ دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩) ناقدة أسلوبية بمعنى الكلمة تحاول تحليل الأسلوب الشعري من خلال صوره والناقدة الشاعرة تعرف أبعاد التجربة الشعرية وتجيد خلق الصورة فهي شاعرة قبل أن تكون ناقدة وهي مثال للناقد العربي المعاصر الذي اهتم بمثاله الثقافي ـ التراثي في مجال النقد اللغوي. تكشف نازك الملائكة من خلال كتاباتها النقدية التطبيقية عن قدرة فذة على تذوق أسرار اللغة الشعرية وثقافة موسوعية وتخصصية بدقائق اللغة العربية الجمالية، مؤمنة الايمان كله بأن مهمة النقد تنطلق من داخل القصيدة بوصفها بنية جمالية وتعبيرية مركزة على المنهج اللغوي في خلق الصورة الشعرية. فهي تقول: «إن المهمة الأدبية للناقد تبقى مقيدة بالقصيدة من وجهتها الجمالية والتعبيرية في دراسة موضوعية خالصة يلاحظ خلالها هيكل القصيدة العام. ويقف عند أداة التعبير فيدرس مدى اتساقها مع جو القصيدة والعاطفة التي تسيطر عليها ويدرس الوزن واللمسات الموسيقية وأثر القافية ويتحدث عن الموضوع وأسلوب الشاعر في تناوله»[٤٥].

فإذا كانت نازك الملائكة ناقدة ملتزمة بموروثها النقدي العربي إلتزاماً أميناً يكشف عن اهتمامها العلمي ـ الفني باللغة أو الاتجاه اللغوي في النقد العربي الحديث فإن دراستها لهيكل القصيدة العربية الجديدة أو المعاصرة (الهيكل المسطح والهيكل الهرمي والهيكل الذهني) تجعلها رائدة في محاولات تطبيق نظرية البنائية في النقد العربي المعاصر وقد وصف الدكتور صلاح فضل وهو أحد الباحثين المحدثين من المهتمين بالدراسات البنائية في النقد الأدبي محاولتها هذه بأنها «محاولة جادة في الكشف عن بنية القصيدة العربية. ومن أوائل البحوث الذكية المتمرسة التي ألقت الضوء على قضية البنية الشعرية واجتهدت في وصفها بما تملك من وسائل منهجية»[٤٦].

إذا جاز القول بأن الكتابات النقدية للاستاذ جبرا إبراهيم جبرا (الحرية والطوفان، الرحلة الثامنة، النار والجوهر، ينابيع الرؤيا) هي ضرب من النقد التفسيري ـ التثقيفي القائم على تحليل النص الشعري أو الأدبي من الداخل تحليلاً تطبيقياً لا يبتعد في بعض جوانبه عن التنظير النقدي فإنه يعبر بذلك عن قدرته وثقافته الواسعة في مجال الأدب والفن عامة. لذا تراه في كتاباته وتعليقاته النقدية وكأنه ينطلق من اللاقاعدة أو اللامنهج النقديين لينتهي إليهما وذلك طبع نقدي سليم. ويميل جبرا إبراهيم جبرا في بعض تعليلاته وأحكامه في نقد الشعر إلى التأثرية الذاتية القائمة على جدلية الربط بين الصورة الشعرية ومضمونها الاجتماعي والنفسي والواقعي عند الشاعر. حين يصير النقد عندئذ أقرب إلى كونه مدخلاً تفسيرياً وثقافياً وتقويمياً في الوقت نفسه.

جبرا ناقد يجمع بين التنظير والتطبيق النقديين وهو في اتجاهه النقدي العام مجدد يرى في المثال الثقافي التراثي مصدراً مهماً من مصادر الثقافة النقدية بصورة عامة أكثر من كونه منبعاً رئيساً يتخذه الناقد منهجاً من مناهجه في التحليل والتعليل الأدبيين.

لا شك في أن الاستقراء المضموني لتاريخ الأدب العربي في عصوره المختلفة يكشف عن مجموعة من القضايا الأدبية والنقدية التي أوجدها الجدل والاحتجاج والمناقشات بين الأدباء والنقاد والمفكرين العرب القدامى، وخاصة القضايا التي نشأت حول الشعر ـ المثال الفني الرفيع في الأدب العربي ـ وحول ماهيته وحدوده وطبيعته ولغته وشكله ومضمونه وأسلوبه وبلاغة صوره وهي قضايا ذات دلالات فكرية مرتبطة بمواقف نقادها ودعاتها من الواقع الثقافي العام تشكل في حد ذاتها نواة النظرية النقدية العربية التي كونت ما إصطلحنا عليه بالمثال الثقافي أو المثال النقدي في النظرية الأدبية القائمة على مجموعة الاتجاهات والتيارات والقضايا الفكرية التي يزخر بها الفكر الأدبي العربي القديم. إرتبط هذا المثال النقدي بزمان متحرك ومتطور فصار مصدراً مهماً من مصادر الفكر الأدبي العربي الحديث حيث تبوأ التراث النقدي بهذا المفهوم مكاناً رفيعاً في الحركة الثقافية العربية المعاصرة.

## الهوامش والملاحظات

(١) معجم العلوم الاجتماعية، ص ١٣٩ .
(٢) المعجم الفلسفي، جـ ١، ص ٦٣٦ .
(٣) نفسه، ص ٦٣٦، ٦٣٨ .
(٤) نفسه، ص ٦٣٨ .
(٥) المعجم الاجتماعي، ص ١٧١ .
(٦) دراسات ادبية ص ٢٨ .
(٨) الأدب في عالم متغير ص ١٨ .
(٩) المعجم الاجتماعي ص ١٨٠ .
(١٠) وجهات نظر ـ بالانكليزية ص ١١ .
(١١) النقد الأدبي الفرنسي ـ بالانكليزية ص ٥ .
(١٢) المعنى والأسلوب ـ بالانكليزية ص ٢١ .
(١٣) تاريخ النقد الحديث بالانكليزية جـ ٤، ص ٤٣٣ .
(١٤) نفسه ص ٤٦٧، ٤٦٨ .
(١٥) اللغة والشاعر بالانكليزية ص ١، ٥، ٢٢ .
(١٦) كيف تقرأ القصيدة بالانكليزية ص ٢٣، ٢٤ .
(١٧) الشعر والنقد قبل أفلاطون بالانكليزية ص ٣، ٥ .
(١٨) مقالة في النقد ص ٩ ـ ١٠ .
(١٩) نفسه ص ١١ .
(٢٠) نفسه ص ٣٤ .
(٢١) نفسه ص ٤٧ .
(٢٢) نفسه ص ١١٢، ١١٣ .
(٢٣) مبادىء النقد الأدبي ص ٧٥ .
(٢٤) نظرية الأدب، ص ٤٧، ٤٨ .
(٢٥) النقد الأدبي ص ٥، ٦، ١٥ .
(٢٦) نفسه ص ١٠١ .
(٢٧) نظرية النقد الأدبي، بالانكليزية ص ٧٦، ٧٧، ٨٨ .
وانظر الشعر والخبرة بالانكليزية ص ١٠ .
(٢٨) في فلسفة النقد ص ٢٢٤ .
(٢٩) نفسه ص ١١٨ .
(٣٠) مقدمة في النقد الأدبي ص ٤١٧ .
(٣١) نفسه ص ٤٠٠ .
(٣٢) مناهج النقد الأدبي ص ٥١٦ .
(٣٣) دلائل الاعجاز ص ٤١٥، ٤١٦ .
(٣٤) تطور النقد العربي الحديث ص ٨٢، ٨٣ .
(٣٥) نفسه ص ١٩٦، ١٩٧ .
(٣٦) نفسه ص ١٩٧ .
(٣٧) موقف النقد من قضية التعبير في القصيدة العربية المعاصرة ص ٢٦ .
(٣٨) ألوان ص ٢٣٢ ومنهج النقد الأدبي عند طه حسين ص ١٤ .
(٣٩) فصول في الأدب والنقد ص ٥٠ ومنهج النقد الأدبي عند طه حسين ص ١٥ .
(٤٠) محمد مندور رائد الأدب الاشتراكي ص ٤٥ ـ ٤٦ .
(٤١) محمد مندور وتنظير النقد العربي ص ١٢٦، ١٥٧ ومحمد مندور الناقد والمنهج ص ٣٣، ٣٤ .
(٤٢) نفسه ص ١٦٩ نفسه ص ٢٨، ٢٩ نفسه ص ٥٦ .
(٤٣) الأسلوب وتطوره في النقد الأدبي عند العرب ص ١٦٥، ١٦٦ .
(٤٤) النقد كما أفهمه ص ٢١٤، ٢١٦، ٢١٧ .
(٤٥) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٠٧، ٢٢٧ .
(٤٦) نظرية البنائية في النقد الأدبي ص ٣٧٢ والجانب اللغوي في جهد نازك الملائكة النقدي ص ٧٩، ٨٩ .

## المصادر حسب ورودها في البحث:

### ١) العربية:


(١) دلائل الاعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، القاهرة ١٣٣١هـ.
(٢) في فلسفة النقد، د. زكي نجيب محمود، دار الشروق، ط ١ بيروت ١٩٧٩ .
(٣) مقدمة في النقد الأدبي د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط، بيروت، ١٩٧٩ .
(٤) معجم العلوم الاجتماعية تصدير ومراجعة الدكتور ابراهيم مدكور إعداد نخبة من الأساتذة المصريين والعرب المتخصصين الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٥ .
(٥) المعجم الفلسفي الدكتور جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، جـ١، ط ١ جـ ٢، ط ١، ١٩٧٣ .
(٦) دراسات أدبية، أحمد هيكل، دار المعارف بمصر، ط ١، القاهرة ١٩٧١ .
(٧) الأدب في عالم متغير، شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١ .
(٨) مبادىء النقد الأدبي، اي. اي. ريجاردز ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي مراجعة د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ١٩٦٣ .
(٩) مقالة في النقد، غراهام هو، ترجمة محيي الدين صبحي دمشق ١٩٧٣ .
(١٠) نظرية الأدب، أوستن وارين، ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي مراجعة الدكتور حسام الخطيب، دمشق، ١٩٧٢ .
(١١) النقد الأدبي، كالوني وفيللو، ترجمة كيتي سالم، منشورات عويدات بيروت ط ٢، ١٩٨٤ .
(١٢) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ديفيد ديتشس ترجمة د. محمد يوسف نجم ـ مراجعة د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧ .
(١٣) تطور النقد العربي الحديث في مصر، د. عبدالعزيز الدسوقي الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٧ .
(١٤) موقف النقد من قضية التعبير في القصيدة العربية المعاصرة د. عناد غزوان مجلة البيان، الكويت، ع ١١٦، تشرين الثاني ١٩٧٥ .
(١٥) الوان طه حسين، دار المعارف بمصر، ١٩٥٢ .
(١٦) منهج النقد الأدبي عند طه حسين، د. عناد غزوان، دار الحرية بغداد الأقلام، ع ٧ ـ ٨، ١٩٧٤ .
(١٧) فصول في الأدب والنقد طه حسين، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر ١٩٤٥ .
(١٨) محمد مندور رائد الأدب الاشتراكي، هنري رياض، دار الثقافة بيروت ط ٢، ١٩٦٧ .
(١٩) محمد مندور وتنظير النقد العربي، د. محمد برادة، دار الأدب بيروت ط ١ ١٩٧٩ .
(٢٠) محمد مندور الناقد والمنهج د. غالي شكري، دار الطليعة بيروت ط ١، ١٩٨١ .
(٢١) الأسلوب وتطوره في النقد الأدبي عند العرب، بشرى موسى صالح، رسالة ماجستير بالرونيو، كلية الآداب، جامعة بغداد، تشرين الثاني ١٩٨٣ .
(٢٢) المجموعة الكاملة، ميخائيل نعيمة، المجلد السابع ط ١، بيروت ١٩٧٣ .
(٢٣) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار الآداب بيروت ط ١، ١٩٦٢ .
(٢٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، القاهرة ١٩٧٨ .
(٢٥) الجانب اللغوي في جهد نازك الملائكة النقدي، د. نعيمة رحيم العزاوي، مجلة الاقلام، ع ١١، السنة العشرون، تشرين الثاني بغداد ١٩٨٥ ص ٧٩ ـ ٩٠ .
(٢٦) جبرا ناقداً، د. عبدالواحد لؤلؤة، الأقلام، ع ١١، السنة العشرون، تشرين الثاني بغداد ١٩٨٥، ص ٣٣ ـ ٤٤ .
(٢٧) اصول نظرية نقد الشعر عند العرب، د. عناد غزوان دراسات للأجيال ع ـ ٤/٥ بغداد ١٩٨٣ .
(٢٨) فن الشعر، أرسطوطاليس، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي مكتبة النهضة القاهرة/١٩٥٣ .


### ٢) الانكليزية


(1) Points of View, T. S. Eliot, Faber and Faber Ltd., London, 1961.
(2) Meaning and Style, by: A. F. Scott, Macmillan and Co. Ltd., London, 1957.
(3) French Literary Criticism, Edited by: Neal Oxenhandler, New Jersey, 1966.
(4) A History of Modern Criticism: 1750 - 1950, by: Rene Wellek, Vol. 4, London, 1966.
(5) Language and the Poet, by: Marie Borroff, Chicago and London 1979.
(6) How to Read a Poem, Roy Thomas, London, 1961.
(7) Poetry and Criticism before Plato, by: Rosemary Harriott, Methuen and Co. Ltd., London, 1969.
(8) The Theory of Literary Criticism, by: John M. Ellis, London 1974.
(9) Poetry and Experience, by: Herbert Read, Vision, London, 1967.

## ظهور الأجناس الأدبية

# الوعي بالرواية العربية بصفتها جنسا أدبيا

د. محسن جاسم الموسوي - العراق -

غالباً ما تثير نهايات العصر إحساساً طاغياً بضرورة المراجعة والتقويم والبحث في واقع الكتابة، كما أنها غالباً ما تفجر نزوعاً نحو التجديد في ضوء تلك المراجعة.

وإذا كان واقع الكتابة القصصية قد شهد مختلف النتاجات طيلة هذا القرن وفي مختلف أنحاء الوطن العربي، فإنه أوجد أيضاً كماً معيناً من النقد الأدبي في الصحف والمجلات والكتب عني بما هو منشور. لكن الأهم من هذا النقد التطبيقي هو ذلك الحس الغامر بضرورة النوع الأدبي الجديد أي الرواية بين الأنواع والفنون الأخرى التي كونت لها شأناً في الوعي العام. إذ كان هذا الحس النقدي يبحث عن كافة المواصفات وسبل المطالبة التي تتيح له إيجاد الرواية كياناً شرعياً بين الأنواع الأدبية، وفي ضوء واقع التيارات الأساس في حركة الثقافة العربية ظل الحس المذكور حاراً متدفقاً بحكم ما تحتمه مجابهة المعارضة المحافظة الأرسخ من استجواب وتشكيك دائمين. واليوم، بعدما انطوت صفحات الصراع المذكور مع العقد السادس يمكن أن نتساءل عن هذا الحس، وعما إذا كان يشكل وعياً كلياً بأهمية الرواية نوعاً أدبياً بعدما مرت هذه الرواية في دورة تقليدية واضحة قبل أن تأتي نكسة حزيران وغيرها من جانب وطرائق الثقافة الأجنبية وسبل الاتصال من جانب آخر بضغوطها الجديدة التي حتمت تغييرات ذوقية أخرى لم تنج منها الرواية العربية؟

وشأن أي تساؤل في أمر تتعدد سماته ومداخله، لا بد من اعتماد بعض أركان الجدل في الكتابة النقدية، لا سيما تلك التي حازت في حينه على الاعتراف الثقافي، وساهمت في تفجير الوعي العام والنقدي. إذ مرت الآن بضعة عقود على آراء البحاثة المستشرق الدكتور إسماعيل أدهم بشأن نشأة الفن القصصي العربي وتطوره لغاية ١٩٣٨ عندما كتب البحاثة عرضه العام لحركة الأدب القصصي واتجاهاته في الوطن العربي[(١)]. ويشغل البحث المذكور مكانة رائدة في تاريخ النقد الأدبي العربي المعني بالقصة والرواية لما اعتمده من توثيق علمي ونهج دراسي، وما توخاه من استنتاجات في موضوع ما زال بكراً إزاء قضية كانت مثيرة في حينه لكثير من اللغط: فأما الموضوع فهو الأدب القصصي، وأما القضية فهي نقد هذا الأدب. والموضوع لم يكن آنذاك غير مشروع يطأه القاصون متوجسين تارة وغير هيابين تارة أخرى حسب طبائعهم ومقدار ما أرادوه لأنفسهم سمعة أو مكانة أو فائدة، بينما أخلى العارضون أو الدارسون ميدان النقد بشكل أو بآخر منوهين هنا وهناك عن مزاج قلق متململ بين تيارين لم يتوحدا بعد جراء طبيعة «ثقافة» اليقظة في خاتمة القرن الماضي وتوزعها بين البلاغيين وبين المنفتحين على الغرب كلاً، أو بين تجمعات لاحقة في مطلع القرن أفصحت في تباينها عن تأكيد لذلك المزاج القلق الذي سيثير اهتمام المستشرق والمستعرب لما فيه من دلالة تغيير وروح انقلاب. وهكذا توجه اسماعيل أدهم وأغناطيوس كراتشفوفسكي وجب[(٢)] وبعدهم كولين بالي نحو هذا الموضوع ليقدموا تصورات نقدية مجادلة من منظور مقارن أتاح لهم النفاذ إلى ما لم يتحقق أو يتاح للباحثين أو العارضين العرب الذين لم يمسكوا بزمام الموضوع ونقده من جراء غياب ذلك المنظور الذي يتيح رؤية موحدة أو شاملة. وحتى عندما نستمع إلى محاضرة محمود تيمور (نشوء القصة وتطورها) المنشورة في آذار ١٩٣٦ فإننا لا نتوصل إلى تصور شامل لموضوع الأدب القصصي، بل نتوقف معه عند تعميم عن مراحل ثلاث باتت متداولة في حينه، تخلص إلى أن المرحلة الثالثة شهدت الأيام لطه حسين وأهل الكهف وعودة الروح للحكيم وأن «القصة اليوم تجاري سائر النهضات الأخرى، فأخذت تتخلص من النفوذ الأوروبي وتظهر لأبناء وطنها مستقلة تتبوأ مكانها في الأدب العالمي»، وواضح أن التخريج المذكور لا يعني كثيراً في الواقع، كما أنه لم يحسم بعد موضوع المصطلح اللازم عند تناول الأدب القصصي[(٣)].

ولهذا أرى أن الشروع بدراسة الوعي النقدي العربي اللاحق إزاء الأدب القصصي عامة، والرواية خاصة، لا بد من أن يبتدىء بجهد أشمل، شأن الجهد الاستشراقي، ليؤسس عليه متفقاً ومختلفاً، ماراً في تعريف الوعي بتلك الشذرات والخطرات النقدية المبثوثة هنا وهناك في العقدين الثالث والرابع والتي لم يكتب لها أن تظهر في اتجاهات أو تيارات، أو أن تؤثر فعلياً في الأدب القصصي وتكوينه ولغاية خاتمة العقد الرابع من هذا القرن. فالوعي العام بضرورة الأدب القصصي أو بالحاجة إليه كان مجرد ولع بالمعرفة العامة وميل إلى التسلية ولم يتطور عنه وعي نقدي يمتلك مواصفة التذوق الفني ومصطلح التعامل مع الفن الروائي إلا لاحقاً في ضوء المسيرة الكلية للكتابة القصصية أولاً بموجب

اعتراف الآخرين بها ثانياً، حتى أن ناقداً معروفاً شأن مارون عبود اضطر في مراجعته لأهمية الفن إلى الاستشهاد مراراً بـ«جب» في تفنيده لمعارضي الفن القصصي في العقدين الرابع والخامس[٤]. فإذ تخلو الساحة من أنصار أقوياء لهذا الفن كانت الاستعانة بالآخرين مفيدة: فخصوم الرواية من النصف الأول من هذا القرن لا يختلفون عن أمثالهم في أوروبا في نهاية القرن الثامن عشر في تمسكهم بالانشاء الرفيع وتخوفهم من كل ما يوحي بالتسلية وتزجية الوقت[٥].

ولا بد إثر ذلك من المرور بالمستعربين والمستشرقين دارسي الأدب القصصي قبل الشروع بتفحص سبل الوعي بالرواية في مرحلتيه الذوقية العامة والنقدية الخاصة: ولعل الابتداء الفرضي الذي اعتمده إسماعيل أدهم يستحق العناية والمناقشة في المسار الكلي لهذه اللمحة. فهو يفسر ظهور الأدب القصصي في القرن العشرين تفسيراً منقطعاً عن تاريخ الأدب العربي في بنيته التاريخية (البلاغية أو الاجتماعية)، ويراه شيئاً جديداً أوجده الاتصال بالغرب وحده، منطلقاً من تخريج صادق عليه ناشره سامي الكيالي لاحقاً، واتفقت معه في حينه مقولات متأثرة بالفكر الاستشراقي، شأن ما يثبته الناشر لخليل مطران، أو ما يورده إلياس أبو شبكة في روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة (بيروت: دار المكشوف، ١٩٤٥). يقول إسماعيل أدهم:

«الذهنية العربية تنقصها الطاقة على التجرد من الذاتية وجعل الظواهر الموضوعية في طبيعتها الموضوعية، فمن هنا كان الفن العربي مظهراً لتفتح ذاتية الفنان عن نفسه، ومن هنا كان في أغراضه فردياً، لأن الفنان يعيش في حاضره، ولا يتجلى (كذا) له الأشياء في تطورها التاريخي، ولهذا كانت القصة والمسرحية غريبة على فن الأدب».

أي أن الفنان العربي أسير اللحظة ورهينها مقطوعة عن سياقها التاريخي أو الفلسفي، وهو قول يتصارع مع آخر مختلف عنه شاع بين المستشرقين قوامه أن الفنان العربي أسير ماضيه أو بعض تشكيلاته القيمية، وكلاهما إطلاقان يخضعان للمناقشة. ولولا هذا التعميم لكان تخريج أدهم بشأن الفن القصصي العربي الحديث أكثر تماسكاً وانسجاماً: فمعروف أن لكل نوع أدبي سياقه في النمو وله دورته المنسجمة أو المتجاوبة مع مجمل ظروفه. فالنوع الأدبي له نشأة مرهونة بواقعه، وهو لا يمتلك العصمة خارج السياق. ولهذا كان كولين بالي أكثر تماسكاً عندما وفق بين أسلوب المعالجة والاستنتاج: فهو إذ يعترض على «المحاولات التي تبذل لإلباس (القصة) المصرية ثوباً قديماً» يميز أولاً بين ما يطمئن إليه وما لا يرتضيه.. فالأدب القصصي حديث في تكوينه الجديد، منقطع عن تكوين سابق مضت على نشأته وذيوعه قرون لم تشهد غير سلسلة من الانكفاءات لا التطور. أما المسعى لربط الجديد بالتكوينات التراثية (المخطوطة المتداولة أو المنقولة شفاهاً) فهو «دليل واضح على هذا الروح الذي يؤثر القديم لقدمه فحسب». فهو يناقش قائلاً «إذا ذكرنا أن عصور الأدب العربي القديم لم تنتج فن (القصة) فكيف نصبغ القصة الحديثة بصبغة قديمة؟». إنه يسمي هذا الميل «بالاحياء القوطي» معتمداً مقارنة مبالغة بما حصل في إنكلترا في نهاية القرن الثامن عشر عندما شاعت العودة إلى الفن القوطي شيوعاً مظهرياً غير منسجم مع روح العصر.

لكن كولين بالي بالغ هنا دون أن يبالغ في القضية الأخرى التي لاحظها في النقد الأدبي آنذاك. فهو ينتبه إلى أن النقد ما زال معنياً بالبلاغة، ولم يحتو روح العصر بعد:

«فنقد كتاب حديث في إنكلترا ينصب على ما فيه من آراء فلسفية، أو ما فيه من حقائق نفسية، أو على طريقة تكوينه وتأليفه، ولن تجد هذا النقد دائراً على لغة الكتاب إلا في الدوائر التي تعنى بأمر اللغة في ذاتها، أما في مصر وفي جميع دوائرها المثقفة فإن أقسى ما يوجه من نقد أي كتاب، وأبلغ ما يقال في تقريظه، يقوم على مدى ما في لغة هذا الكتاب من (الصحة) و(البلاغة)»[٧].

هنا يسعى كاتب أجنبي إلى وضع اليد على مشكلة المبالغة الشكلية، وانفراط القوالب عن المضامين. أي أنه يلمح من بعيد إلى أن هذا الاسراف يتم على حساب الفكر أو القضايا التي تتلمسها الرواية. كما أنه يعيد استجواب الأجواء في قضية حاول البحث فيها من قبل كل من أدهم وجب وكراتشفويفسكي، تلك هي سر غياب الرواية قبل العقود الأولى من هذا القرن: وكان الباحثون العرب المصريون والمشارقة قد كتبوا في هذا الأمر، وعزوا ذلك إلى مختلف الأسباب الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، بشأن ضعف مشاركة المرأة إجتماعياً وتعثر التصريح في قضايا الحب وإنشغال الجمهور وعدم تفرغ الكتاب.. الخ[٨]. لكن بالي يرى أن الجمهور مختلف إجتماعياً وذوقياً عن الجمهور الأوروبي الذي اعتاد قراءة الرواية قرب المدفأة، وهو تخريج لا يقع في سياق العلاقة الأعمق بين الرواية والجمهور والنمو الاجتماعي. لكنه يعود فيتفق مع أدهم دون إشارة إليه في تأكيد انحراف الكتاب عن التركيز على العقدة أو الاصطراع، أي أنهما يتهمان ضمناً وعي الكتاب لا الظروف المحيطة.

وكان الكتاب أنفسهم قد أثاروا هذه المشكلة وتجادلوا فيها: وقدم جب خلاصة لما قاله محمد حسين هيكل والمازني وإبراهيم المصري ومحمد عبدالله عنان وزكي مبارك[٩]. وكانت مساعيهم لتلمس أسباب التعثر في ظهور الرواية بشكلها المتعارف عليه في الغرب تتراوح بين العرض الاجتماعي للواقع، كما فعل هيكل، وبين اتهام الموروث الفكري على أنه محدد للموضوع كما فعل عنان، أو يتسع الاتهام لينال من الكتاب أنفسهم عند زكي مبارك، وحتى المازني لم يكن موفقاً في معارضته لما قيل بشأن الحدود التي تواجه الكاتب، فهو إذ يرى سعة الآفاق المطروحة أمام الروائي يضطر هو الآخر إلى الأخذ نهجاً ومزاجاً عن الرواية الروسية (سانين) التي ترجمها بعنوان (ابن الطبيعة)، كما أوضح ذلك الكاتب العراقي محمود أحمد السيد في مجلة الحديث (آذار ١٩٣٢) وبعده جب (الرسالة ١٩٣٣)[١٠]. بل إن ضعف رواية زينب[١١] من جانب واضطرار المازني في إبراهيم الكاتب إلى تقليد شخوص الروايات الغربية في عمل يتسم بطابع السيرة الذاتية من جانب آخر دفعا جب إلى التصريح بأن:

«القصة المصرية كما تتجلى في كتابة كاتبين من أكبر كتّابها، لا تزال دون المثل الذي رسمه لها الكتاب. ولا تصل القصة المصرية إلى كمالها، إلا بالجمع بين المقدرة الفنية التي يمتاز بها كتّاب الغرب وبين الإلهام المصري».

ويمضي بعد ذلك إلى الجمهور نفسه، فهو في تقدير جب جمهور

يحتاج إلى التسلية والترضية والمجادلة الذهنية. أي أن جب بحث في الوعي الاجتماعي للجمهور، وكذلك في وعيه الوطني والقومي، مشاركاً في مناظرات العصر التي توزعت في عدة تيارات بين مشرق الوطن ومغربه، لكنه يرى تحديداً ظهور جمهور جديد في مصر لا يجد ضالته في (الأدب القديم):

«فإنك إذا وجهت اهتمامه مثلاً إلى العقد الفريد أو إلى غيره من آثار (العصر الذهبي) فكأنك بذلك تعطيه حجراً بدل الرغيف الذي يطلبه ويصر عليه. وإذا وقف الكاتب دون إمداده بما يطلب فإنه يتجه إلى استيراده من الخارج...».

ويشير الكاتب في مكان آخر إلى أن هذا الميل سيضطر المترجم إلى التوريد، والمؤلف إلى التقليد: «ولن يقف تيار الأدب الأوروبي إلا إذا تسنى للمصريين أن يخلقوا فناً جديداً من فنون الكتابة بواسطته تظهر القصة المصرية في معناها الحقيقي»[١٢].

وتهمنا الاشارتان في تحديد سياق الوعي بالرواية وتبويب هذا السياق. فهناك أولاً تغيرات فعلية في البنية الكلية للمجتمع العربي حتمت الاستجابة الأدبية لتجيء هذه الاستجابة متعددة السمات والأهواء ومتباينة الحجم والاداء، كما يتأكد ذلك في المجلات الأساسية وهواياتها ومسببات انقطاعها أو ديمومتها. وهناك ثانياً ظهور التجمعات الأدبية وتبلور بعض اتجاهاتها في مدارس لاحقة لها فعلها في الحركة الأدبية. أما السياق الثالث الذي لا بد من معالجته ودراسته فيخص الكتاب أنفسهم: إذ لم يأخذ الوعي النقدي بالرواية مداه الفعلي قبل ظهور الآثار الأدبية، كما أنه لم يبتدىء رحلته في تكوين - ما أسماه جب - (فن إصطلاحي حديث) أي «تمثيل الحياة الاجتماعية الراهنة تمثيلاً صحيحاً في الألفاظ وطريقة التعبير عما في النفس وعلى الأخص في الحوار» إلا عندما توطدت طرائق عرض الكتب في المجلات التي يشرف عليها كتاب مطلعون على فن الرواية.

وعند العودة إلى المجلات التي استجابت للقص المحرف أو المنقول أو المختصر تشخص أمام مطالع التاريخ الأدبي بعض المجلات المعروفة في حينه كالجنان والمقتطف واللطائف والهلال والمشرق والضياء والجامعة والراوي وأخرى معنية بالروايات كـ (منتخبات الروايات) و (الروايات الجديدة) و (الروايات الكبرى) و (مسامرات النديم) و (حديقة الروايات) وغيرها عشرات ظهرت في مطلع القرن الجديد[١٣]. وإذا كان أغلب المشرفين على هذه المجلات ومؤسسيها من كتاب الرواية والسرد القصصي والمترجمين كان لا بد من أن نبحث عن تفسير مناسب لسر ظهور هذه المجلات. ولعل المدخل المقارن الذي أتاح للمستشرقين رؤية شاملة يمكن أن يتيح لنا تبين ملامح العصر. فمعروف أن الغرب شهد اتجاهاً مماثلاً في منتصف القرن الثامن عشر، وظهرت مجلات مختلفة، بعضها يصطلح على تسميته بالمجلات الصغيرة المعنية بتيسير المتعة أو إعلان رسالة ما، ورافقت هذه المجلات تحولات في بنية المجتمع: من بينها توسع المجتمع الديني وازدياد التعليم واتساع نطاقه وظهور فئات ميالة إلى صفوف أخرى من المادة المقروءة غير المقالة والقصيدة والمسرحية. ولعل التغير الذي طرأ على مجلة جادة كالمقتطف يفصح عن طبيعة الاستجابة المماثلة التي ارتسمت معالمها على صحافة العقود الأخيرة من القرن، لا سيما الصحافة التي استمرت رائجة في مطلع القرن العشرين[١٤]. كما يكفي أن تفسح مجلة بطرس البستاني الجنان مجالها واسعاً أمام القصص لينشر فيها سليم البستاني وغيره ما لديهم من سرد قصصي، بينما كانت مجلة جرجي زيدان الهلال تتخذ مسار صاحبها التاريخي، وولعت مجلة فرح أنطون (الجامعة) بالقصص المترجم. أما طانيوس عبده الذي ذاع مترجماً منتشراً فقد أطلق على مجلته تسمية الراوي في العقد الأول من القرن. وسوف تستمر الهلال والمقتطف والمشرق والثقافة وغيرها في الاستجابة لرغبات القراء وتقديم المادة القصصية، كما ستستمر دور النشر في تغذية هذه الرغبات بنصوص مترجمة تتفاوت في قيمتها الأدبية والفنية ما دام شيخ مترجمي المرحلة طانيوس عبده لا يقيم وزناً للعبارة المصقولة أو المزاج الأصل راكضاً وراء ما تتيحه الترجمة مكسباً وما تستلزمه الاجابة للذوق العام من تيسير وتحريف، كما يشير كرم ملحم كرم[١٥]. ويرى إلياس أبو شبكة في تقييمه لطرائق الاستجابة أن أواخر القرن التاسع عشر لم تشهد إسفافاً في الترجمة، إذ «كان أدباؤنا ينتقون متخير القصص والمسرحيات الفرنجية فينقلونها أو يقتبسون عنها». ويختلف هؤلاء عن مترجمي مطلع القرن الحالي أمثال طانيوس عبده الذي «لم يكن يجد أية غضاضة في أن يصرف أيامه ولياليه في تعريب قصص تلائم أذواق الجمهور»، مشيراً إلى مجلته الراوي ومجلة نقولا رزق الله المجلة الأسبوعية ومجلة الجيب على أنها تنقل إلى القراء «سقط المتاع من صادرات الغرب». وإذ يأتي هؤلاء بقصص «امتازت بالخيال الرحب دون الانشاء الأدبي الرفيع»، كان فرح أنطون والمنفلوطي وزيدان يعمدون إلى التثقيف.

لكن إلياس أبو شبكة لم يغمط جهد طانيوس عبده ونقولا رزق الله وأضرابهما فاعترف بما «لهذه القصص المستهوية من أثر كبير في حمل الجمهور على القراءة وفي إثارة جوانب نفسه بما تنطوي عليه من الأغراض الاجتماعية والسياسية»، مشيراً رغم ذلك إلى أن بعضها الآخر أساء إلى «الملوك ورجال الكنيسة... الخ»[١٦].

وإذا كانت المجلات المذكورة قد تمكنت من احتواء أذواق الجمهور والاستجابة للتغير، فإن أثرها الفعلي في «تثقيف» الجمهور الأدبي لا يتأكد دون مشيئة أصحابها الفعلية في إحداث الوعي اللازم: فإذا كانت المقتطف قد غيرت من خطها لتحتوي الرغبات الجديدة، فإن الرسالة التي أسسها أحمد حسن الزيات والتي احتضنت مقالات جب وغيره حول الأدب القصصي اتفقت مع الاتجاه الذي يرى في القصة استجابة للأوهام والخداع وتفريطاً بما هو جاد وتجاوزاً على الفنون الأخرى، فيقول عن مجلته في عدد كانون الثاني ١٩٣٧:

«ستظل تنقل خطاها الوئيدة السديدة المتزنة على ما مارسته لها كرامة الجنس وطبيعة البيئة وحاجة الثقافة، لا تتخذ لهو الحديث، ولا تصطنع خوادع الحس، ولا تتملق شهوات الأنفس. وأصدقاؤها - والحمد لله والشكر لهم - لبسوها على هذه الخشونة، فلا يريدون أن تخطر في وشي، ولا أن تطرى في كلام، ولا أن تميل إلى هوى العامة، حتى أبوا كل الإباء أن يتسع فيها مجال القصص، والقصص في الأدب الحديث فرع يكاد يختصر كل فروعه ويطغي على جميع نواحيه - ص ٢»[١٧].

أي أن الزيات لم يكتف بالمعارضة الأخلاقية المعروفة للجنس الأدبي نفسه باعتباره استجابة لهوى العامة، وإنما إلى قدم الأدب القصصي

بصفته تهديداً للفنون الأخرى، كما فعل الرافعي حينئذ، معترضاً ضمناً بقدرة هذا النوع الأدبي الجديد على الاستجابة والتغير. وهذه النظرة ليست قليلة الشأن عندما نعرض لموضوع معارضة المحافظين للأدب القصصي. لكن المأزق الذي سنقع فيه عندما نتمسك بالأسماء والمواقف يوجده التغير الدائم الذي يفرض على كتاب من شاكلة الزيات نفسه الاستجابة لروح العصر، إذ لم يمض شهر واحد على هذا القول حتى شرع الزيات بإصدار مجلة اسمها الرواية (شباط ١٩٣٧) مصححاً ذلك الخلط الدارج بين القصة والأقصوصة والرواية الذي لم يسلم منه إسماعيل أدهم وجب وآخرون[١٨]. وبدأ العدد الأول بأقاصيص وروايات عربية وعاطفية ساهم فيها تأليفاً وترجمة الزيات نفسه والمازني وعبدالرحمن صدقي ومحمود تيمور ومحمود الخفيف ومحمد فريد أبو حديد وأحمد فتحي مرسي وتوفيق الحكيم وفيلكس فارس ودريني خشبة وغيرهم، ومضى كرم ملحم كرم قبله بسنوات (١٩٢٧) في تهيئة مجلته ألف ليلة وليلة لغرض نشر القصص والروايات. وعندما تناولت المقتطف موضوع بعض القصص لمحمود كامل المحامي في شباط ١٩٣٢ قالت ان «الأدب العربي لا مندوحة له عن أدب القصة طويلة وقصيرة ـ لأنها سبيل الأديب إلى التوليد والوصف البارع والنقد الاجتماعي الحصيف والتسامي بالنزعات العادية ـ وهي أمور لا يكون الأدب حياً ولا كاملاً إن لم يحتويها ـ ص٢٣٣ ـ المتمردون..»: أي أن المجلات مثلت بشكل وبآخر الاستجابة الأدبية لروح العصر مهما كانت متفاوتة في أثرها ومهما تباينت مسيرة القائمين عليها.

وتتأكد هذه المكانة بوضوح عندما يتوضح تاريخ المجلات في سياقه الأشمل، أي التجمعات الأدبية: فالتجمعات تعني ضمناً وعياً متميزاً أو خاصاً، كما تعني وجود قضية تستدعي هذا التجمع، كما أنها تصبح دافعاً في بعض الأحيان للتغيير، وإذا كانت بعض الأسماء الكبيرة كالمنفلوطي قد أوجدت لنفسها ما يشبه المدرسة، فإنها كونت ما يشبه التجمع مكانة وأداءً من خلال اعتراف الجمهور نفسه. وما قاله أدهم وغيره بشأن كتابة المنفلوطي التي يخفق لها قلب جمهور واسع من مشرق الوطن ومغربه أمر لا جدال فيه[١٩]. لكننا هنا إزاء التجمعات الأدبية التي اقترنت بذيوع بعض الاتجاهات الأساسية وتبلور سماتها الفلسفية، أي تلك السمات المقترنة بالتغيير وبمسبباته. فجماعة أحمد لطفي السيد في مطبوعة الجريدة مثلت استجابة معينة هي انتقال من التطلع الرومانسي إلى رؤية الواقع. أي أنها يمكن أن تشبه تطلعات الزيات في العقد الثاني، ورغم أنها لم تفرز شيئاً واضحاً في النتاج القصصي إلا أن امتدادها بدا واضحاً في السياسة الأسبوعية لمحمد حسين هيكل، كما بدا واضحاً من قبل في روايته (زينب). ويصف إسماعيل أدهم هذا الامتداد لما أسماه تجاوزاً بالمدرسة (التحليلية الواقعية) بقوله «لما انتهت الحرب العظمى عادت الجماعة وانتظمت واتخذت جريدة (السياسة) منبر الاعلان عن أغراضها والدعوة لغاياتها»[٢٠].

وأوضح من هذا التجمع هو ذلك الذي قاد إلى ظهور (الفجر) ١٩٢٥: إذ يروي يحيى حقي قصة امتدادها الأول في جريدة (السفور) لعبدالحميد حمدي (١٩١٧) قبل أن تظهر بصورتها المعروفة التي حكى عنها في (فجر القصة المصرية)، وأهم ما في هذا التجمع أنه كان يعي ضرورة الشروع بكتابة قصة عربية رغم اعترافه بأنه ما زال دون مستوى الأدب القصصي العالمي، وهكذا صدرت مجموعة (سخرية الناي) لمحمود طاهر لاشين وصدرت بعض كتابات محمود تيمور وإبراهيم المصري.. الخ.

يقول يحيى حقي:

«لم نفكر أول الأمر في نشر قصص مصرية مؤلفة، كنا نؤمن بالترجمة، لتفوق القصص العبقري الأجنبي بحيث من العبث أو الحمق مباراته، لكنا عدنا فقلنا اننا نأمل أن نخلق أدباً جديداً، فلماذا نترك هذا الشرف لغيرنا»[٢١]؟

وظهرت روايات قصيرة وبعض القصص الطويلة لمحمود تيمور وطه حسين والمازني ولاشين وعيسى عبيد، وحملت هذه نبضاً مختلفاً عن النصوص السائدة حينئذ. فرغم سطوة الأدب الأجنبي الذي سنأتي اليه لاحقاً، إلا أن نزعة واقعية أخذت تبرز في كتابات هذه المرحلة وكذلك في شعارات كتابها، وهذه النزعة هي التي ستتبلور في كتابات مؤثرة شأن كتابات نجيب محفوظ. كما أن هذه النزعة هي التي ستأخذ بالظهور أيضاً في مختلف أنحاء الوطن العربي، كما هو الأمر عند محمود أحمد السيد في (جلال خالد) وفي كتابات مجلة المكشوف لاحقاً عندما انتظمت ندوة الاثني عشر التي ضمت توفيق يوسف عواد وكرم ملحم كرم وخليل تقي الدين.. الخ.

لكن هذه النزعة ستواجه تحديات من نوع آخر عندما تحتدم المجادلة حول معنى الأدب القصصي ومكانته: فالذين يؤمنون بالمهمة الاجتماعية للأدب يعولون كثيراً على (الواقعية) واتجاهاتها، بينما سيميل رهط آخر شأن العقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم خاصة الى (روايات الأفكار) في سياق تصور لا يطمئن كثيراً الى جدوى الكتابة الاجتماعية الواقعية، كما سيتبدى بعد حين.

أما المدرسة الأوضح ملمحاً وأسلوباً فهي التي قامت في المهجر في ظل جبران خليل جبران: فـ«الأجنحة المتكسرة» صدرت في عام ١٩١٢، وحملت روحاً جديدة تمزج بين الفلسفة والمجادلة الذهنية واللمحة الصوفية بلغة تحمل نبضاً آخر لم يهدمه الاستهلاك اليومي بعد. وكانت جريدة (السائح) منبراً لهذا الاتجاه. وإذا كان جبران قد استمر في نمط الكتابة المذكورة في سياق (رومانسية) فلسفية، فإن ميخائيل نعيمه حاور الواقع وتصدى لبعض مشكلاته في نتاجاته النقدية والإبداعية. ولهذا تراه يعترض أحياناً على جبران، مشيراً إلى انسجام مزاجه مع مقطوعة الشعر المنثور «فقد كانت الأقرب إلى ذوقه ومزاجه وفطرته الفنية من كل ما عداها من ضروب الأدب». أما مزاجه هذا فيختصره عند الحديث عن **الأجنحة المتكسرة** قائلاً:

«إن في هذه القصة ـ مثلما في كل قصص جبران ـ شحوباً مرده إلى طغيان الحديث على الحركة والخيال على الواقع. وهذا الشحوب هو في آن معا مصدر الضعف والقوة فيها، ففي الحديث بريق من الفن والفلسفة ينسيك ما فيه من تصنع ويعوض عن قلة الحركة الى حد بعيد. وفي الخيال نواقىء عالية من الجمال تكفر عن استهتاره بالواقع. ومن ثم فجبران ما دان يوما بقوة الواقع وحقيقته، ودان كل حياته بحقيقة الخيال وسلطانه»[٢٢].

ورغم الذيوع الذي حققه جبران خليل جبران في الثقافة العربية إلا أن أثره قام في الأساليب والأشكال لا في الاتجاهات الفعلية للرواية العربية، فبحكم العلاقة المتداخلة بين هذا النوع الأدبي والواقع لا تكتسب المسحة الصوفية والرؤية الرمزية مداها الفعلي وامتزاجها مع روح النص الأدبي دون نمط آخر من العلاقة يحتمه الواقع نفسه. وغالباً ما تصبح هذه النتاجات نمطاً من الأفكار والأساليب التي تقوم بمعزل عن الظهور الفني للرواية[٢٣]، شأنها شأن التنظير النقدي الذي لا يعتمد التطبيقات الفعلية لكنه يمكن أن يعين في خلق الأجواء الميسرة للابداع.

ولعل السبيل الذي يقودنا الى السياق الثالث هو ما يتعلق بالقضية الأخيرة نفسها: أي مدى علاقة التنظير النقدي بالنصوص الإبداعية. ولنأخذ مثلاً على ذلك ما طرحه فرح انطون في مجلته **الجامعة** في بواكير الكتابة النقدية الواعية، فقد كتب في العقدين الأولين من هذا القرن في (إنشاء الروايات العربية) و(الروايات وانفعها لنا)، لكنه كتب بقصد الايضاح والتصحيح ما دام يرى أن المكتوب من أعمال قصصية ينافي معنى الرواية ومغزاها. فالمشكلة التي أمامه هي إقدام «كل من أمسك قلماً في هذ الأيام» على الكتابة ما دامت تعني «قص قصة وسرد حوادث يتصورها». وهو لا يرى المشكلة محصورة بهذا النمط من التأليف بل تتعداه الى «الروايات الموضوعة تعريباً» إذ يتناول المعرب «قلمه ويغير على تلك الرواية فيتصرف فيها حذفاً واضافة». ولهذا يقترح «الصفات اللازمة للروائي ليصبح أن يكون ما يكتبه معدوداً في جملة الروايات الحقيقية أي عوالم خيالية تنطبق صفاتها وأخلاقها على العوالم الحقيقية انطباقاً كلياً كأنها صورة لها وكان أشخاصها مع زيادة في الصبغة الايديالييسية فيها ليكون غرضها رفع النفوس بدل أسخاطها». ويمضي في تعداد هذه، وهي (قوة الاختراع وقوة الحركة ووحدة السياق وتنوع الموضوع وقوة البسيكولوجيا - كذا - والسوسيولوجيا جمال الموضوع والسبك ودراسة فن الرواية) يعني «مطالعة روايات أكابر المؤلفين.. ومطالعة كتابات مشاهير نقاد الروايات».

كما أنه يمضي في مقاله الثاني لتحديد الموضوع المناسب للروايات، أي «الاصلاح الاجتماعي» ويدين الروايات التاريخية ويدعو الى الروايات «الاجتماعية الفلسفية» التي تعنى بالأفكار والمبادىء والتي دأبت مجلته على متابعتها. ورغم هذه الإشارة الى ما يظهر في (الجامعة) إلا أن السياق العام للموضوع يثير قضية اختفاء الآثار البارزة بين مجموع كبير قاصر من النتاجات الموضوعة والمؤلفة والمعدة، كما أنه يوضح بواكير الاهتمام الجاد بموضوع الرواية والوعي بمكانتها في الأدب الحديث.

ولو أردنا البحث في اتجاهات هذا الوعي النقدي وطرائق نموه لاستوقفتنا بعض المقالات التي ظهرت في هذا الميدان وكذلك بعض التوطئات للآثار القصصية المنشورة. كما قد تستوقفنا حالة الحس بأهمية الرواية وجدواها في الحياة الثقافية. فها هو جبران يكتب في رسالة موجهة الى صاحب مجلة الهلال في عام ١٩١٩ يعلن فيها ثقته بأهمية الرواية في الوعي الاجتماعي والقومي، ويعلن عن استعداده لدفع قيمة جائزة لأحسن (حكاية) تظهر في مسابقة الهلال. يقول:

«لقد مل الناس المقالات والقصائد.. إن الشرقي يميل طبعاً الى سرد الحكايات بل وهو الذي ابتدع هذا الفن. ولكن الشرقي في أيامنا هذه لا يتحول الى كاتب أو شاعر حتى ينسى أفضل مواهبه. إن الحكايات أو الروايات هي التي سببت الانقلابات الاجتماعية أو السياسية في أوروبا وأميركا. وعندي أنه يجب علينا إيقاظ هذا الميل وهو وضعي في الشرقيين لأنه أفضل وسيلة لإبراز ما تكنه الغريزة الفنية. فالحياة القومية لا ولن تصير ذات شأن إلا بواسطة الاختلاق الفني وليس هناك شيء أدعى للاختلاق الفني من الحكاية»[٢٥].

وتتكرر الاشارات طيلة العقود الثلاثة الى أهمية الرواية، عند عيسى عبيد ومحمود أحمد السيد وآخرين: فصدرت إحسان هانم لعيسى عبيد عام ١٩٢١ مع توطئة تتوزع في اهتمامين، أولهما وطني استقلالي والثاني ثقافي يقوم في سياق الاهتمام الأول. فثمة ثورة لازمة في الثقافة، تنطلق من (الصدق الفني والواقعية). وشأن آخرين اطلعوا على الثقافة الأجنبية رافقه شيوع الواقعية كما وردت عند الافرنج. (رياليزم)، وسيكررها آخرون في العراق في المعنى ذاته. فالمثالية اقترنت في أذهان بعض كتّاب الأدب القصصي بذلك الإسراف البلاغي والاهتمام الفوقي وتحييد الموروث عن الواقع والنزوع المدرسي المحض. واهتمت المجلات التي صادقها هؤلاء بهذا الموضوع أيضاً اي التحرر الوطني والثورة الثقافية. وهكذا تقرأ في **الحديث** العراقية في عام ١٩٢٧ موضوعاً عن رواية محمود أحمد السيد **جلال خالد**، يصف هذه الرواية المعنية بحرية المرأة والاخلاص للوطن.. الخ (فتحاً جديداً في الأدب العراقي).

ولنقرأ مثلاً مقالة يحيى حقي «تطور القصة» المنشورة في مجلة سلامة موسى **المجلة الجديدة** (١ تشرين الثاني ١٩٣٠ ص ٤٧-٤٨): فهو لا يعرض للواقع الثقافي العربي، بل يولع بما يدور في الخارج حول مرونة القصة - ويعني مصطلحاً فنون الأدب القصصي كافة - مشيراً إلى أنها «بفضل مرونتها - الأداة الوحيدة التي تتمثل فيها أذواق الجماهير وميولهم الأدبية» وبعدما يبتدىء بهذه الاشارة للنوع الأدبي يربط بين ظهور هذا النوع والذوق العام، فعصرنا سوف لن يشهد قمماً في هذا الميدان ما دامت روح العصر تعتمد الجماعة والقوانين لا الأفراد والمقاييس القاصة. وعند مقارنة محصول هذه السنوات بما تحقق سابقاً وجعلنا «مقياس المقارنة محصول الجماعة» لـ «وجدنا أن الفن القصصي في العصر الحديث قد بلغ درجة من الاتقان والاحاطة لم تعرفه العصور السابقة»[٢٦].

ومثل هاتان الاشارتان لروح العصر تمهدان لجدل لاحق في العقد الخامس، كما أنهما تشيران ضمناً الى مستقبل الحوار بين الأوساط الثقافية في هذا الموضوع. ولا يمكن أن نتبين هذه المرحلة المبكرة في الوعي النقدي دون تناسبها مع استيعاب تطبيقي لمعنى السياق الاجتماعي - السياسي في نمو الأدب القصصي. ولهذا تعد كتابة صلاح الدين دهني مفيدة في هذا التأطير، فهو يضع جهده في كتاب صغير صدر عام ١٩٣٩ بعدما عرضه على المستشرق جب. ويمر على ما كتبه محمود تيمور عن مراحل الأدب القصصي الحديث، ثم يناقش **حديث عيسى بن هشام** للمويلحي بصفته مرآة لعصر سابق قبل الثورة، ثم يناقش روح الثورة في **عودة الروح** (١٩٣٣)، وأهم ما فيه عرضه

لعلاقة العملين بالمجتمع العربي المصري، أي أنه يمثل بعضاً من ذلك الوعي بالمهمة الاجتماعية للرواية، وهو الوعي الذي سيربك لاحقاً دعاة (العمل الرفيع) ويدعوهم لمناقشة مكانة الرواية بين الأنواع الأدبية[٢٧].

لكن هذه الشذرات تفقد قيمتها خارج الحركة الكلية للكتابة؛ فهل تنسجم مع النزعات الأخرى في الشعر والمسرحية؟ وكيف تبصر علاقتها بظهور رواية التعلم المتداخلة بأنماط السير الذاتية **كجلال خالد** لمحمود أحمد السيد (١٩٢٧) **وابراهيم الكاتب** للمازني، ثم **الأيام** لطه حسين رغم وقوعها في منحى المذكرات؟ وكيف نتصور الوعي المذكور ضمن مواصفات تنامي حركة الترجمة؟ ولماذا يرتد رواد القص الذهني على الوراية؟ وهل لنا أن نتفق مع يحيى حقي في تحديده فجر القصة المصرية «بعشرين سنة أي الفترة ما بين تأليف زينب ١٩١٤ وبين رأي النقاد في توفيق الحكيم ١٩٣٤ بعد ظهور **أهل الكهف وعودة الروح**»[٢٨].

ومرة أخرى يتيح المنهج المقارن سبيلاً لتلمس الأجوبة المناسبة: فمخاض التغيير يجد سبيله في الخرق المتكرر لما هو دارج أو تقليدي، ولكل ما هو قائم خارج الواقع. وحتى الولع بالغامض والسري والغرائز يأتي ضمن نزعة الخرق هذه، وهي نزعة رومانسية تقود في جذوتها الحاسمة الى المنظور الواقعي عبر الاقتراب المتدرج للفرد وهمومه ومشكلاته وغرائزه، وللطبيعة وسماتها وملامحها وعلاقة الفرد الآنية بها. كما أن هذه النزعة ذاتها تقود روايات الطباع والأخلاق الى المشاهد المنزلية والعواطف، كما أنها تجد ضالتها في تكوينات الغموض والرعب القوطي لمعادلة إحساس الفرد المتكرر بالغربة إزاء الخارج أو لتقريب علاقته بهذا الخارج من خلال الاسقاط اللازم لهمومه وغرائزه في أشكال وتهيؤات يجسدها له هذا الفن، وعندما يشعر الفرد بتحرره النسبي من التحريم والمنع يستطيع البوح، فتأتي السير الذاتية بمثابة الاعتراف العلني، لازمة الخلاص من أزمة التحول أو الانتقال العنيفة، كما تأكد ذلك مثلاً عند روسو وجون ستوارت مل وسيرة نيومان Apologia وتلك التي أصبحت وثيقة حياة كارلايل وفلسفة **سارتر رزارتس**، وغيرها من السير النثرية والشعرية المطولة.

ويستنكر المجتمع المقفل أو المحتشم من الخارج ظاهرة البوح العاطفي: ولهذا نحا أرنولد باللائمة على جون كيتس المتوفى في حينه بعدما ظهرت رسائله لفاني براون الغارقة في لذة العاطفة الرقيقة. ولهذا يضطر الروائي الى وضع **البوح** أو الاعتراف في سياق رواية التعلم التي تتيح التعريف بمسيرته محتفظاً لنفسه بقدر من التجرد. لكن سير التعلم لا تعد نموذجاً صعباً ما دامت تعتمد المادة الخام وترتيبها في منحى تاريخي، وما دامت تعيد ترتيب المادة مضغوطة أو خالية من البوح الكلي. وحتى عندما يصبح امتحان التجربة فلسفياً هو جوهر هذه السير أو روايات التعلم، كما هو الأمر في صورة فنان في شبابه، فإن التسلسل الزمني وطرائق خرقه الاشراقية تساعد كثيراً في تذليل صنعة الرواية.

أي أننا عندما نعرض **لجلال خالد والأيام** وابراهيم الكاتب نحتاج الى أن نتأمل المسار الاجتماعي الجمالي للرواية العربية في السياق الأوسع لتطور الأنواع الأدبية، فهي تفصح أولاً عن حاجة ذهنية أو فكرية قائمة، وتنبه الى وجود مشكلة ضاغطة شخصية أو اجتماعية..

لكنها أيسر شكلاً ايضا من غيرها وأقرب الى مزاج كاتبها ما دام السرد عمودها الأساس. ولهذا فهي خارج سياقها الفلسفي او الاجتماعي - القومي شكل ميسر، لكنها ايضا في إطار نتاجات كتابها تشكل الملمح الأبرز الذي لم يتجاوزونه فنياً في أعمالهم اللاحقة. وهكذا جاءت **جلال خالد** لمحمود السيد اشارة الى وجهي هذه القضية، اي الى وجود مشكلة قائمة في ذهن الكاتب يتيسر طرحها من خلال السيرة الفعلية للكاتب. كما أنها بصفتها اعترافاً منظماً تشي لا بما يعده الكاتب مهما يستحق التوصيل حسب، بل تفصح أيضاً عما أعده قليل الشأن قياساً بالمنشور، أي الهموم الذهنية والاجتماعية - السياسية؛ فرحلة الحياة أو مقطع منها مشروع حاصل أو قائم في الذهن على أساس أنه درجة وعي الكاتب بالمسؤولية في بواكير حركة اليقظة الكلية إزاء الواقع. ويقال الشيء نفسه عن **ابراهيم الكاتب** التي جاءت لتعنى بسيرة كاتبها وببعض معالم حياته الاجتماعية ونزاعه مع الواقع مشوبة بقراءاته أو اسقاطاته المتكونة في ظل هذه القراءات، لتتسم ايضا باستسهال سردي لروي الواقع وبدائله حتى أن محمد مندور قرأ فيها لاحقاً هواجس كاتبها ومشكلاته في المواضع التي عدها الآخرون افتراقاً بين الروائي وبين شخصية الرواية المركزية[٢٩].

ورغم أن **الأيام** كتبت بمثابة مذكرات، إلا أن سياقها العام قصصي، كتبه طه حسين بانتقائية عالية في الانشاء، والبناء لدرجة أنها بزت ما أعده الكاتب نفسه روايات من تأليفه[٣٠].

واضافة الى ما تعرب عنه السير من استجابة للواقع الحياتي واعتراف بأهمية ضغوطه على الكاتب، إلا أنها تؤكد ضمناً قدراً من الاطمئنان الذاتي والاستقلال عن التيارات الثقافية المؤثرة. ويمكن لهذا الاستنتاج أن يتعزز عندما نبصره في تاريخ حركة الترجمة ذاتها: فالآثار الأولى التي جعلت العديدين يصفون القرن التاسع عشر بأنه عصر ترجمة كانت عبارة عن قصص وروايات ومسرحيات وآثار شعرية معربة[٣١]. ولا يمكن لهذه أن تكون مؤثرة آنية في أرض بكر ما زال التنازع الفكري فيها ينحصر في قضايا المحافظة على السمات الأساسية للوحدة العربية والرابطة الاسلامية. ولم تتأكد نزعة الاستجابة الواعية للتغيير والتغير إلا عند من امتلكوا هماً ورسالة، بينما كانت الاستجابة الأوسع تجارية تغذي الطلب القائم في مجتمع متغير. وكما يذكر الياس أبو شبكة ويحيى حقي فإن السمة الغالبة لهذه الحركة انصبت على النقل عن الآثار الفرنسية ذات النزعة الترويحية أو العاطفية. ويعقد الياس أبو شبكة مقارنة بين أدباء فرنسا في القرنين السابع عشر والثامن عشر وبين مترجمي نهاية القرن التاسع عشر شأن نجيب حداد وأديب اسحق، فهما أيضاً قاما بالنقل والاقتباس، معتبرين (النقل والتأليف واحداً)[٣٢].

أما الهامش الأهم في إطار الاستجابة الذاتية لحركة التغير ومسؤولية التغيير فهو الاحساس الذاتي بالتماثل مع شخوص الآثار الأدبية الأجنبية. هنا تبرز قيمة النصوص المترجمة أو المعدة أو المقتبسة عند جماعة الديوان، كما تبرز قيمة ترجمة الزيات لـ (**آلام فرتر**). واذا كان طه حسين قد نبه الى المزاج العام الذي حتم ظهور مثل هذه الترجمة فإن الزيات نفسه كتب مقالة لاحقة في **الرسالة** يشرح فيها الأسباب التي دعته الى هذ الترجمة؛ ففي ذلك النص الذي توجه به الى صديق

عراقي سجين أوضح أن آلام فرتر هي آلامه، وهمومه هي هموم الزيات، وصراعه مع الواقع تماثل أحاسيس المترجم، أي أن الإقدام على الترجمة حتمه هذا التداخل بين هوية شخصية العمل الأدبي وبين شخصية الزيات نفسه. ومرة أخرى يأتلف مثل هذا العمل مع الاتجاه الأساسي للسير الذاتية، كما أنه يمهد نهجاً ومزاجاً الى اتجاهات لاحقة في النزعات الوجودية خلال العقدين الخامس والسادس عندما جرى على الفرد نفسه متصارعاً مع الخارج قبل أن ينقلب على نفسه أيضاً عندما انبعث الوعي بدستويفسكي مجدداً بين المثقفين العرب ليجدوا ضالتهم في عوالمه السرية وشخوصها الصغار أو المغتربين أو العباقرة في إطار استيعاب جديد له يتناسب لا مع مرحلة الوعي الوجودي السائدة في الخمسينات حسب، بل مع حس عام بمحنة المثقفين ليس معزولاً عن المخاض الكلي لحركة الثورة في الوطن العربي اثر الحرب الثانية والتحديات السياسية المستجدة فيه. ولا يمكن أن نستوعب معنى هذه الاشارة إلا عند تخصيص دراسة منفردة لتغيرات الذوق إزاء الأدب الأجنبي.

وعندما يشعر الكاتب ـ المترجم بنمط من العلاقة الذاتية الخاصة مع النص الأجنبي فإنه يعلن ضمناً عن تداخل الأمزجة وكذلك عن شيوع روح انتقائية لها حالتها المميزة وكيانها المحدد. ولم يكن مستغرباً أن تعايش هذه الروح نزعة أخرى تدعو الى ايجاد اتجاهات مستقلة في الكتابة تنسجم مع مرحلة مع طبيعة الظرف المحلي. لكن الدعوة هذه شأن حالة الاسقاط او التقمص السابقة هي الأخرى حالة مخاض رومانسي لم يتطور بعد في وعي فعلي ينتج الاستقلال ويتمكن منه. وحتى عندما تم التصدي في العقود الأولى للدعوة لمجاراة كل ما هو أوروبي، لم يكتب للدعوة النجاح الآني. إذ إن «الأقلام القوية» كما يكتب ابو شبكة، «لم تحمل هذه المزاعم على محمل الجد، ولم يسع الأقلام الضعيفة تطبيقها، فبقي التيار الأدبي جارياً مجراه الرومنطيقي حتى في أشد الأدباء تحمساً للنظريات الحديثة»[٣٣]. وفي مثل هذا المزاج القلق كان الانكباب على موبوسان وشكسبير وتاكري وكارلايل وسكوت ودكنز وموليير وراسين. لكنه ذلك الانكباب العام على معرفة عامة واتجاهات عامة لم تتحدد بعد.

وهذا يمكن لنا أن نتفق مع يحيى حقي في تحليله للمرحلة اللاحقة في طبيعة الوعي الأدبي، تلك التي أسماها بمرحلة «الغذاء الروحي» إزاء الكتاب المترجم. إذ لم تعد الكتب الروسية، تخصيصاً، سبيلاً للترفيه، بل هي صور من الواقع بثقله وجوره. وهكذا نقرأ عن أصدائها عند محمود أحمد السيد وشوقي الداودي وذو النون ايوب في العراق وعند المازني وطاهر لاشين ومحمود تيمور في مصر وتوفيق يوسف عواد وكرم ملحم كرم في لبنان والشام، وما قاله يحيى حقي عن الكتاب المصريين عندما فجرت فيها روحاً جديدة «وحركت نفوسهم وألهبت عواطفهم ودفعتهم للكتابة بحرارة الشباب»[٣٤] يمكن أن يصدق على الجميع. إذ كانت كتابات غوغول وبوشكين ودستويفسكي وتولستوي وغوركي تثير الانتباه الى إمكانية التعامل مع الواقع برمته دون انتقائية تتوخى الرفيع وحده. كما أن هذه الكتب نبهت الى معنى بناء الشخوص في ظروف تأكد فيها للمواطن أيام حركات الاستقلال وفجر الوعي الوطني الحديث أن البشر كلهم يصنعون التاريخ ويفجرون الاحداث. ولهذا تحقق الانسجام بين القراءة وبين الظرف الموضوعي، فكانت هيأً مس الذهن الابداعي وساهم في يقظته. ولا يمكن اغفال هذا الأثر عند مناقشة الوعي الإبداعي، فما كان بعيداً غائماً في الكتابات الفرنسية والانكليزية عامة حل بديله اهتمام بالانسان في اصطراعه الفعلي مع الواقع أوحتى مع نفسه، كما أن هذا النمط من القراءة وجه الانتباه ثانية الى أشداء الواقعيين الأوروبيين ومتطرفيهم من الطبيعيين شأن بلزاك ودكنز وتاكري وزولا... الخ.

ومثل هذا الانتباه رافق نمطين من الكتابة لم يكتب لهما بعد أن ينضجا فنياً أو يتكاملا نظرة هما الرواية الاجتماعية والفلسفية في الثلاثينات والأربعينات: هذه ساره للعقاد مثلاً والدكتور ابراهيم ثم **اليد والأرض والماء لـ (ذو النون أيوب) وغيرها من الأعمال التي ظهرت في حينه، كيف نراها حتى في إطار عودتها الاجتماعية؟ إنها تكشف النقاب عن استيعاب محدود للصراع ومعنى الشخصية، كما أنها تؤكد غلبة الموضوع على الصنعة في انفراط واضح. وهذه الأعمال بمثابة بواكير اعتيادية لم يمسها ذلك الوهج الذي أشير إليه آنفاً بعد. ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن عودة الروح** عالمياً، لكن مشكلته الأساس هي تغليبه الفكرة على الشكل، أو إخضاعه بناء الرواية لأفكاره، ولم يكن أدهم مبالغاً عندما وجد هذا التنافر، وهو أمر سيعود له يحيى حقي لاحقاً[٣٤]. وحتى في الأثر المشترك مع طه حسين، **أي القصر المسحور**، يميل الحكيم الى سوق الأفكار في قالب سردي ضمن محاورة فلسفية تمتد في الحكاية الفلسفية الأوروبية في القرن الثامن عشر وإفادتها الفعلية من الجهد السردي الفلسفي العربي أي أن جهد الحكيم شأن السرد الإصلاحي الاجتماعي لا يضيف إلى فن الرواية شيئاً مميزاً. ولهذا تراني أميل الى ما بلغه اسماعيل أدهم في أن الحكيم في مجال الأدب القصصي «لا يتميز... بشيء كثير على كتّاب القصة في مصر وسوريا ولبنان والمهجر»[٣٥].

والقضية التي يثيرها هذا الرأي تضعنا مرة أخرى في سياق الوعي أو انعدامه بالرواية: فلماذا يتم تغليب الفكر؟ ولماذا يظهر الانفراط في بواكير النشأة وهل لهذا الأمر علاقته بموضوع ظهور الأنواع وعلاقتها بالواقع؟ إذ يمكن أن نقول إن روايات الأفكار أو الرسائل أو رواية القضية هي حالة متكررة في الآداب العالمية وأنها ليست وثيقة العلاقة بنمو الأنواع، بل تقترن بمراحل المخاض والتغير قبيل اندحار شكل الانشاء الرفيع امام أدب الجمهور، لكنها في سياقها العربي كانت أحد الاتجاهين، التعبير الاجتماعي الساذج والمجادلة الفكرية، وهي لهذا السبب تدعونا الى تأملها في ضوء النظرة الثقافية القائمة إزاء الأنواع الأدبية. إذ شهد العقد الثالث مخاض التغير الفعلي لا القلق المرتاب الذي تكرر في مطلع القرن، بينما بقيت الرواية نوعاً أدبياً عالمياً لم يترسخ بعد في الوطن العربي. ولم يعرب النقاد الواعون لهذا الفن عن فرح طاغ لما يظهر من نتاجات، بينما أكدوا ذلك عند عرضهم لما يظهر أو عندما يكتبون في مجلة **الرواية**، وتشير الروايات المنشورة في هذه المجلة إلى أن الوعي بالرواية بلغ شوطاً جعل الأطراف المعنية تتجادل لا بشأن الاعتراف بها، بل بشأن مكانتها بين الأنواع الأدبية، رغم أن هذا الجدل يحتوي ضمناً على إحساس بضعف النوع بين أنماط الأدب وفنونه الأخرى في الثقافة العربية. ويعني هذا الوعي المتقدم الذي اكتسب مواصفات واضحة في مقالة مجلة البلاغ (١٩٣٧) وغيرها

إمكانية إيجاد الأجواء القادرة على تصفية الخجل عند الجيل القديم عندما يهم أفراده بكتابة الرواية، كما أنه يعني ظهور جرأة أخرى تنسف الضوابط التي أقرها أفراد ذلك الجيل إزاء الانشاء الرفيع والأنماط الأدبية. وهذا ما يتأكد لاحقاً عندما أصدر العقاد كتابه في بيتي الذي جمع فيه مقالات بعضها عالج الرواية بصفتها جنساً أدبياً. وأصبحت **الرسالة** التي يكتب فيها العقاد منبراً لمناقشات واسعة طيلة عام ١٩٤٥، وهي مناقشات كانت لها أصداؤها في الوطن العربي وفي مجلات كالمكشوف وغيرها. والأهم في هذه المجادلة أنها وضعت الوعي بالرواية في سياق نمو الأنماط الأدبية ضمن علاقتها بالمجتمع: أي أنها ذات علاقة وثيقة بالاطار الفلسفي للتفكير الأدبي والذي يشتمل على تفسير تاريخي لقضية الأنواع.

ولنبدأ متابعتنا بما أثاره سيد قطب في رده على العقاد: فبعد الاعتراف بريادته ناقشه في العدد ٦٣٢ (١٣ آب ١٩٤٥) بشأن ميزاني التقويم المعتمدين لديه. وكان العقاد يقول في تقدير مكانة النوع الأدبي «كلما قلت الأداة وزاد المحصول، ارتفعت طبقة الفن والأدب، وكلما زادت الأداة وقل المحصول مال الى النزول والاسفاف». أي أن رأي العقاد هو سليل الاتباعيين الأوائل الذين أكدوا الترابط بين (الانشاء) وأدائه وبين مكانة النص الاجتماعية والاخلاقية. ولما كانت الرواية مكثرة لا مقلة في المادة أعدها العقاد أوطأ وأدنى من غيرها. ويرد قطب قائلاً «إن التركيز ليس في كل الحالات خير ما في الأدب» موضحاً أن «القصة دراسة نفسية لا غنى عنها في فهم سرائر النفوس». وليضمن مكانتها بين الأنواع يضيف أنها (كالشعر الجيد والفنون الأخرى ضرورية لتلك الاستزادة المعرفية. ص٨٧٩-٨٨٠).

ورغم ما في الرد من اعتراض على العقاد فإنه مشوب بنبرة اعتذار نيابة عن الفن الروائي وصحبه ودعاته، ولهذا عاد العقاد الى هذا الرأي في العدد ٦٣٥ (أيلول ١٩٤٥) مؤكداً أن ما قيل لا يدحض رأيه لـ «أن القصاص قد يرجح الشاعر في الملكة الذهنية والقريحة الفنية، ولكننا لا نفضل القصة على الشعر من أجل ذلك». وحتى عندما تصبح القصة «معرضاً للتحليل النفسي او للاصلاح الاجتماعي» فذلك لا يجعلها لازمة. ويعود ثانية الى ربط الرواج الاجتماعي بيسر النص وسهولته وقربه من ذوق العامة. مشيراً الى «أن الروايات إنما تروج لأن تحصيل لذتها أسهل وأقرب من تحصيل لذة الدواوين. وليس لارتفاعها عليها في طبقة الفن وملكة التأليف - ص٩٣٩-٩٤١». ولعل مفردة «طبقة» هي التي تدلنا على نهج العقاد الفكري، أي ربطه بين رفيع الانشاء وطبقة الجمهور المستقبل. ويمكن أن نخلص بموجب هذا التفكير الى ان العقاد وغيره لم يروا في الرواية غير نتاج اعتيادي يليق للذوق العام ولا يرتفع الى مقام غيره من الفنون المألوفة في الكتابة العربية.

وكان علي العماري (المدرس في الأزهر) أكثر جرأة من سيد قطب في التصدي لمقولات العقاد واجتهاداته، عندما عرض للأخيرة في **الرسالة** (٦٣٣، ٢٠ آب ١٩٤٥، ص٩٠٦-٩٠٧) ويرى العماري أن الرخيص رخيص أينما حل وتنقل غير ذي شأن بعلاقة النوع الأدبي أو انعدامها بفئة دون أخرى. ولهذا يلوم شروط العقاد (الأداة قياساً للمحصول) و(طبقة) النوع اجتماعياً، ثم يتساءل عما اذا كان العقاد يشترط القول البليغ على حساب «التصوير الرائع والوصف الدقيق لحركات الاحياء ونوازع النفوس» و«النقد اللاذع لأوضاع المجتمع» و«الحديث اللذ الرفيع عن المشاكل السياسية والاجتماعية في أسلوب قوي أخاذ»[٣٧]. أي أن هذه المداخلة تحتوي وعياً نقدياً بالرواية على أنها مختلفة عن غيرها في فنها واهتماماتها.

لكن القول الفصل الذي يشكل نقلة واضحة في الوعي بالرواية ويكمل الاشارات السابقة الواردة عند محمود أحمد السيد وفرح انطون وعيسى عبيد و- لاحقاً - يحيى حقي هو ذلك الذي أورده نجيب محفوظ في معرض الرد على العقاد. إذ بدأ محفوظ في **الرسالة** (٦٣٥، ٣ أيلول ١٩٤٥، ص٩٥٢-٩٥٤) بنسف مبادىء العقاد وشروطه في الكتابة. ويوضح محفوظ بدءاً معنى الأنواع الأدبية، لاغياً ذلك الترتيب الطبقي الذي اعتمده العقاد، مشيراً إلى أن «الفنون جميعاً تتفق في الغاية وتتساوى في السيادة كل بحسب مجاله»، ولهذا فحتى ميزان الأداة والمحصول الذي اعتمده العقاد يصلح «للتمييز بين الجيد والرديء من آيات الفن الواحد، لا للموازنة بين الفنون المختلفة».

لكن الأهم من ذلك هو وعيه بعلاقة الرواية بالتفاصيل في إطار التحولات الاجتماعية والعلمية وانسحابها على الرؤية الابداعية: فبعد أن يستبعد رفض العقاد للرواية بسبب عنايتها بالتفاصيل، يوضح محفوظ أن ظهور الرواية مقرون بظهور العلوم الحديثة وحركة النهضة:

«العلم هو الذي وجه الانتباه للأجزاء والتفاصيل، بعد أن ركزته الفلسفة طويلاً في الكليات اكتشف العلم لكل جزء من أجزاء المادة - حتى الذرة - حياة وأهمية، وبدت آثار هذه النزعة العلمية في عالم الآداب في عملية الرواية بالتفاصيل».

أما الاستجابة الواسعة للرواية فلها علاقة بروح العصر نفسه، هذه الروح التي تجمع بين الخيال والعلم ويقول في ذلك:

ولعله توجد أسباب أخرى تفسر لنا هذا الانتشار الذي جعل لها - أي للرواية - السيادة المطلقة على جميع الفنون الجميلة، ولعل أهم هذه الأسباب ما يعرف بروح العصر. لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر، عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتماً لفن جديد، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الانسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم الى الخيال، وقد وجد العصر بغيته في القصة».

إذ إن القصة، كما يقول هي «شعر الدنيا الحديثة» بحكم «اتساعها لجميع الأغراض» و«شمول التعبير فيها». ولهذا يستغرب ربط العقاد بين انتشارها وبين طبيعتها. واستنتاجه بأنها دون المستوى الرفيع. فماذا يقول العقاد عن انتشار الموسيقى؟ ولماذا يخلط بين قصص المغامرات وبين الأدب القصصي الرفيع؟ وما هو رأيه في فهم الرواية الانسانية وقدرتها على تصدير الشخوص وتحليلهم وعرض المعاني والآراء الفلسفية والاجتماعية؟ بل ماذا يقول العقاد عن تيسيرها «الممتنع من عزيز للفن للافهام جميعا؟». ويضيف ساخراً «إذا كان العقاد لا يقرأ القصة إلا مضطراً فطه حسين والمازني والحكيم يقرأونها بغير اضطرار ص٩٥٤».

وكان هذا قولاً فصلاً لأنه وضع الاجابة في إطار علاقة النوع الأدبي بروح العصر. لا سيما انه جاء من روائي يعي فنه كما يعي علاقته بالمجتمع وبالفنون الأدبية الأخرى. لهذا يمثل رأي محفوظ علامة بارزة

في سياقات الوعي التي نبحث عنها. إذ يمكن هنا أن نتوقف قليلاً عند معركة أدبية طرحت فيها بعض مشاريع النقد الروائي رداً على النزعة المحافظة التي واكبت مفهوم حركة الاحياء والنهضة وتأثرت بها. آخذة من التيار العالمي المحافظ بعض ما يسند تقييمها للأنواع الأدبية. وإذا كان المحافظون، أو الشيوخ كما أسماهم مارون عبود لاحقاً، يربطون بليغ الكلام برفعة مكانته، ويتقدمون العرض التفصيلي في ضوء ذلك فإن منطلقهم الأساس لا يتجاوز النزعة المعروفة لدى الاتباعيين. أي نزعة القبول بالتقاليد المتوارثة ومواصفات الانشاء الرفيع ورفض كل ما يعد خروجاً عليها. ورغم ان العقاد لم يكن متزمتاً في مسيرته الكلية، وفي مقالاته الأخرى، إلا أنه وقت المعركة في مرحلة لم تعد تتقبل مثل هذا التخريج. وعندما جاءت إجابة محفوظ في معرض الرد كانت تحتوي نبض العصر مقروناً بما تشهده الرواية العربية حينئذ من مكنة في إطار الدورة التقليدية اللازمة لنمو هذا النوع الأدبي.

لكن هذا النبت لا يعني انعدام الرأي المتجاوب مع العقاد، بل ان العقاد يقبل بالرواية نوعاً أدبياً. لكنه يضعها بين الأنواع الأدبية على أساس انها أقل شأناً، وهو ما يذهب اليه توفيق الحكيم أيضاً في جريدة أخبار اليوم) ٢٧ آذار ١٩٤٨):

«الفرق بين الأدب وبين القصة كالفرق بين المناطق العليا في الإنسان، والمناطق الأخرى، وإذا كانت القصة تصور الانسان في حياته فإن الأدب يصور الفكر في حياة ارنسان، ذلك لأن الانسان ليس مجرد شخصية تتحرك في محيط البيئة المادية.. مما درج القصاصون على تسميته بالحياة الواقعية، ولكن الانسان ايضا فوق كل ذلك وأكثر من ذلك عقل يتحرك في عوالم فكرية مرتفعة»[٣٨].

وكلما ظهرت مثل هذه الآراء اثارت زوبعة وردا. فالمرحلة لم تعد تستسيغ مثل هذا الكلام، وهكذا نرى مارون عبود يفسر مقالات يهاجم فيها مثل هذه النظرة. وهو إذ يقتبس عن العقاد اعتباره القصة «نوعاً من انواع الأدب التي يكثر فيها الاسفاف ويقل السمو، وهي غير مطلوبة لذاتها، بل مطلوبة في الأكثر لأنها أيسر منالاً عند الجماهير التي لم تألف دراسة الآداب الرفيعة..». ويتساءل عبود «لمن كتب تولستوي ودوستفسكي وتورغنيف، ووغوته. وملتون، وفلوبير. ودانت، وبو، وفرانسن، وماريه، وكبلنغ، وشو؟». كما رد على ما كتبه الرافعي في الرسالة (العدد ٤٠). وكان الرافعي يرفض القصص لأنها عن «دواب الأرض ودواب الناس». وكلما قرأ «الرواية الزائفة» ينتابه شعور داخلي «بأشياء بدأت تسفل» على خلاف «الرواية الصحيحة» التي تدفع الى العلو والسمو[٣٩].

ويستغل عبود هذا التخبط فيضعه في إطار النزاع بين المجددين والقدامى، داعياً الصحافة الى تفحص هذه الكتابات حتى عندما تأتي من لدن من في عنقهم «رقبة الشهرة» والذين استعصوا «على النقد». ولم يكتف مارون عبود بذلك، بل استغرب كيف أن التلامذة يختلفون عن أساتذتهم المستشرقين الذين اعترفوا بالرواية وبالروائي على انه «خالق مبدع ومصور مثال وشاعر كلي الخيال». فالروائي «الموهوب يخلق أشخاصاً تنقصها الروح ولا تنقصها. فهي تتقمص روح قارئها فتحيا حينا كما عاشت زمناً مع من أنشأها وأبدعها...».

وعدا مقالات عبود في المكشوف ثم الطريق وغيرهما فإن مختلف الكتابات الآخذة بالظهور منذ نهاية العقد الرابع كانت متقدمة على النص الروائي. ولم يتحقق التوازن إلا بعد ظهور نصوص أثارت انتباه الناقد وأوجدت لديه حساً بانسجام قائم بين البنية وزاوية النظرة والموضوع في اطار الاستيعاب الدارج في الكتابة النقدية لقضية الرواية ذات الشكل التقليدي (أي الشكل الملتزم بالمواصفات السردية المقرة). ويمكن أن نعترف لرواية مجنونان (١٩٣٩) التي كتبها عبدالحق فاضل بقيمة فنية حسنة، لكن نشرها في الموصل حال دون إثارتها للانتباه النقدي. ولهذا تصلح زقاق المدق التي ظهرت بعدها بسنوات مثالاً في تأكيد تناغم النص الجيد مع النقد التطبيقي في ثنائية الوعي الابداعي - النقدي بالرواية العربية. وكتب عن زقاق المدق عديدون، من بينهم محمد فهمي (المقتطف، كانون الأول ١٩٤٧) وسيد قطب (الفكر الجديد، شباط ١٩٤٨): والذي يلفت انتباه الناقد الأول هو أسلوب التمثيل، الذي لا يكون الكاتب بموجبه سارداً بل يجعلك «تشاهد وتعاشر وتشارك أشخاصاً وكأنهم في عالم الحقيقة أمامك يضطربون». وهذا ما جعل الناقد يعقد المقارنة بين الرواية المذكورة وبين الأدب الروسي «الذي استرعى أنظار العالم بفضل دستوفسكي وتشيكوف وترجنيف»[٤٠]. بينما يطرح سيد قطب وعياً آخر بالتطور الحاصل في شكل الرواية وزاوية النظرة فيها، فيربط بين اهتمام القاص بالتكوين الكلي لمجتمعه وشخوصه وبين أفول البطل في الرواية الواقعية؛ فالبطل البديل في زقاق المدق هو «الزقاق ذاته، فروح الزقاق وخصائصه بارزة أبداً في كل صفحة وطابعه بارز أبداً في كل شخصية، وروحه أبداً مع الجميع تسير الجميع». وإذا كان الفرد هو الأساس في تكوين البطولة، فإن «النزعة التي تنكر البطولة الفردية أو تقلل من قيمتها» فاليوم هي الغالبة، وهي التي تتأكد في «فن الرواية العرضية أو الاستعراضية التي تعرض الأفراد جميعاً بقوة واحدة، وتسلط عليهم أشعة واحدة...». وبعدما يعرض لحياة جمهور الزقاق «السارب في مساربه كالدود، المحجوب عن أضواء المدينة» الذي كان جديداً في التأليف خلص الكاتب إلى أن زقاق المدق تستحق وقفة: إذ «عندنا اليوم رواية.. هذه حقيقة نستطيع أن نجهر بها دون خجل.. ودون ادعاء!».

وعندما نبحث هذا الاستنتاج في ضوء الروايات التي ظهرت من قبل وطبيعة المكتوب عنها مارين بشكيب الجابري وتوفيق يوسف عواد وذو النون أيوب والمازني والعقاد والحكيم وغيرهم فإننا لا نجد رواية امتلكت وعياً كلياً بشخوصها ومجتمعها وبزاوية النظرة فيها وبأسلوبها شأن رواية محفوظ. وما كان الناقد مبالغاً: فالرواية الفنية لم تتحقق عند ظهور زينب (١٩١٤) أو الأجنحة المتكسرة (١٩١٢) أو عودة الروح (١٩٣٣)، فهذه الأعمال وغيرها مثلت مخاضاً لا بد منه قبل أن يلتقي الوعي بالرواية باليقظة الكلية في المجتمع النشيط، أي مجتمع المدن الآخذة بالتوسع. وهذا الوعي المتداخل هو الذي يتيح لنا الحديث عما أطلق عليه الرؤية التقليدية للرواية، قبل أن تحل مرحلة جديدة تكثر فيها الضغوط وتتعدد. لكن الدورة التقليدية التي بدأت قوية نشطة في الأربعينات لم تتوطد في مشروع أو مشاريع محددة، بل أخذت بالاستمرار، لترفد بنتاجات محفوظ وحنا مينه وتوفيق يوسف عواد وغائب طعمة فرمان وغيرهم، آخذة بالتكامل حتى يومنا هذا في نتاجات فؤاد التكرلي ويوسف القعيد، لتضم في مواصفاتها الأعم جهد مبدعين آخرين انشقوا عن طرائق السرد التقليدية نسبياً دون أن يتمردوا كلياً على أمهم الرؤوم، كما أنها أخذت تثير مجادلات طاغية يساهم فيها

سيد قطب ومحمد مندور وعمر فاخوري وعبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم وغالي شكري وجبرا إبراهيم جبرا ولويس عوض وشكري محمد عياد وغيرهم طيلة العقدين الخمسيني والستيني قبل أن تظهر اتجاهات نقدية أخرى غير المدخل الاجتماعي أو الواقعي (النفسي وغيره) أو ذلك المدخل التأثري أو الايديولوجي الذي ساد في حينه.

ولئلا نضيع في التفاصيل لا بد لهذه اللمحة من أن تحدد نفسها بأسئلة لاحقة مكملة: فأية مجادلات في الخمسينات تستحق التأثير؟ وما هو اتجاهها الأساس ومقوماتها وسبله المكملة لاحقاً؟ وكيف نبصر التيار الوجودي الضاغط الذي سار موازياً للاتجاه النقدي الواقعي؟ وهل جاء هذا التيار بوعي جديد بالنصوص المترجمة وبطرائق الكتابة الروائية؟ وهل يستمر الانسجام بين الروائي والناقد في ضوء ضغوط الواقع نفسه وطبيعة المتغيرات الجديدة في (الرواية) العالمية؟

توزع الوعي النقدي بالرواية في تيارين اساسيين استمرا قويين حتى نهاية العقد السابع تقريباً: فالنفحة الوجودية التي بدأت بالتسرب إلى الساحة الثقافية العربية بعد الحرب الثانية استمالت المفكرين أولاً في اطار الظرف القلق الذي ساد آنذاك، وظهرت ترجمات متعددة لأعمال سارتر وكامو قبل أن تفتح الآداب في مطلع الخمسينات أبوابها أمام المجادلات في هذا المجال علاوة على اهتمامها الآخر بظواهر التمرد الثوري والوعي القومي، وآزرت الأديب قبل ذلك مختلف الاتجاهات، كما أن المجلات اللاحقة التي ظهرت في أنحاء الوطن العربي في الخمسينيات يسرت سبلاً جديدة أمام الوعي بالرواية، قبل أن تظهر مجلات متخصصة كالنقد والقصة لاحقاً لتفرد مجالاً متميزاً للأدب الروائي وفنون نقده. لكن الذي يهمنا هو سياق الأثر الوجودي. فعدا التقاء نفحة الاهتمام بالفرد وقضية الحرية باهتمامات سياسية ضاغطة في مواجهة حضارات السلطات السياسية، فجر الفكر الوجودي اهتماماً آخر بالرجل الصغير والغريب والمأزوم. وشغل هذا الاهتمام بال المثقفين الذين اكتشفوا دستويفسكي من جديد في اطار هذه النظرة، فكثرت الدراسات عنه، بينما حملت قصص عبدالملك نوري وروايات مطاع صفدي وسهيل إدريس وغيرهم بعضاً من النبض الوجودي والمجادلة الفكرية. ويمكن أن نلحظ أصداء هذا الفكر في روايات الاحباط السياسي اللاحقة وكذلك في الرواية النسوية التي نشطت في سوريا ولبنان نشاطاً بيناً قياساً بما هو عليه الأمر في الانحاء الأخرى للوطن العربي.

لكن التيار الأهم هو ذلك الذي كونت مقالات محفوظ ومارون عبود وسيد قطب أساساته النظرية. وهو نفسه الذي رافق الدورة التقليدية في الرواية عند محفوظ وتوفيق يوسف عواد والسباعي ومن ثم يوسف ادريس وحنا مينه وغائب طعمة، وساير الفروع التي حادت قليلاً عن هذه الدورة عند أولئك الروائيين أنفسهم (عند محفوظ في ميرامار مثلاً، وعند عواد في **طواحين بيروت** وحنا مينه في **الصراع والعاصفة** وغائب طعمة في **خمسة أصوات**... الخ) أو عند روائيين آخرين في جيل لاحق شأن جمال الغيطاني والقعيد واميل حبيبي وعبدالرحمن منيف... الخ.

وإذ يبحث النقد عن علامات في التدليل على الوعي بتقاليده ومهماته يحق لنا أن نتوقف قليلاً ليس عند نقد المجلات، وهو كثير، بل عند بعض الكتب التي كانت حصيلة جهد أصحابها في صراعات حركة الثقافة: إذ غالباً ما تشكل مجموعة المقالات هاجساً أو قضية في حينه، وعندما يسعى كاتبها إلى جمعها وترويجها ثانية فلأن إحساسه الذاتي بجدواها في الصراع وإدارته وشعوره بحرارة الموقف يدفعانه إلى هذا الجمع والترويج.

ولهذا يستحق كتاب **في الثقافة المصرية** لمحمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس ملاحظة خاصة، لا لتلك الحرارة الآنية التي طفح بها حسب، بل لأنه يشكل أيضاً واحدة من علامات النقد (الايديولوجي) والاجتماعي الذي استمر قوياً وتزايد أثراً طيلة العقود التالية[٤٢]. فالكتاب الذي ظهر عام ١٩٥٥ (بيروت: دار الفكر الجديد) وقدم له حسين مروة كان بمثابة بيان متأثر بفكر المدرسة الروسية الواقعية الاجتماعية أو الاشتراكية، متمثلة بأدب غوركي، لكنه في المقالات المشتركة للكاتبين انتبه للجانب الآخر غير الوظيفي المحض للأدب. كما أنه توجه نحو الرموز المقبولة ثقافياً، العقاد وطه حسين، وناقشها، كما ناقش الروائيين الذائعين في حينه كالحكيم ومحفوظ، دون إهمال لإحسان عبد القدوس ومحمد عبد الحليم عبدالله والشرقاوي.

أما النهج الأساس في الكتاب فهو مجادلة (الشيوخ) في إطار اهتماماتهم البلاغية وهواهم الأدبي المحض. أي أن الكتاب نقل معالجة محفوظ للعقاد نقلة أخرى، مبلوراً معركة جديدة تحمل مزاج العصر وتسعى لتثويره في إطار معركة يفسرها حسين مروة على أنها قائمة «بين ثقافة تنعكس فيها آراء وأفكار ومفاهيم وقيم تسند مصالح فئة من المجتمع يكاد يتلاشى دورها التاريخي وينقضي وبين ثقافة تنعكس فيها آراء وأفكار ومفاهيم وقيم تريد أن تدل على مكانة فئة تلد في المجتمع جديداً، لكي تنقل هذا المجتمع إلى دور تاريخي جديد».

ويختصر حسين مروة منطلقات هذه الثقافة من خلال ما جاء في الكتاب بما يلي من آراء:

(١) انها ضد العزل الجامد بين الصياغة والمضمون وبين الصورة والمادة لأنها تعتمد العلاقة الحية المتفاعلة.

(٢) انها تحتفي بالجانب الاجتماعي على أساس «المدرسة الواقعية الجديدة» و«مقومات الأدب الابداعي نفسه»، لا على أساس عزل هذا الاهتمام في ثنائية الشكل والمضمون.

(٣) انها مع اتخاذ التعبير «الفني أو الأدبي» «طابع الحركة التفاعلية في المجتمع، ص ٨ - ١١».

أي أن المبادىء المذكورة تدين النهج البلاغي السائد في نقد الشيوخ، وعزلة الموروث أسلوباً ومادة عن الواقع كما تدين ربطهم بين رفعة الانشاء وجمهور النوع الأدبي - لكنها تريد أيضاً استيعاب النهج الاجتماعي - الجمالي لحركة الأنواع الأدبية ضمن ما أطلقا عليه بالحركة التفاعلية. ورغم أن الكاتبين ينجحان في ذلك عندما يتوحدان صوتاً، إلا أن انهماك أنيس بالجانب الوظيفي للأدب يطغى على هذا النهج ويجعله داعية وظائفياً لا غير في مقالاته التي كتبها لوحده.

ولنتبين هذين الجانبين في كتابهما المشترك: فعندما يبحث العالم

وأنيس: **دعاء الكروان** لطه حسين يريان أن المؤلف قاصر إزاء الواقع وتفاصيله (ص ٢٥)، بينما يحقق تجاوباً حيوياً مع هذا الواقع في **الأيام**. كما أنهما يلومان العقاد (ص ٦٤) لأن سارة توضح «افتقاد الوحدة الفنية تماماً، وافتقاد النمو الداخلي لحوادث لقصة فلا تطوير للبطل ولا تطور للحوادث، بل هي أشبه بالمقالات التحليلية والأفكار المفروضة من الخارج، لا الأحداث المتطورة داخلياً». كما يلومان إحسان عبد القدوس (ص ٣٠ز) لأنه ينتقي «أبطال قصصه أفراداً في طريق الهاوية إلى الانحلال الخلقي والتعفن النفسي، وتدهور الضمير». كما يلومان المازني لأنه يطرح «ابراهيم الكاتب» يائساً متهرباً يفكر بالموت (ص ٧٤). ومثل هذا الرأي الأخير هو الذي يطغى على أغلب كتابة أنيس عندما يعرض للرواية العربية في مصر. ورغم أنه يبدي تفهماً حسناً لمعنى روح العصر عندما يمتدح في طه حسين استجابته لروح العصر، وهي إستجابة واضحة في ضوء اهتمام الجمهور بكتاباته على خلاف المازني، فطه حسين يمثل التطلع نحو الحياة والتغير لا الانسحاب واستقبال الموت (ص ١٤٩ ـ ١٥٠). كما أنه يتخذ نهجاً مماثلاً عند حديثه عن محفوظ الذي «جاءت رواياته تعبيراً عن مأساة البورجوازية الصغيرة المصرية في وضعها الجديد». أما مشكلة الافراط في هذا النهج فسرعان ما تتضح عندما يسقط هذا التفسير على شخصية الكاتب الذي يبدو لديه فرداً لا روائياً، فحاصره بما أسقطه عليه على أساس أنه يمثل هذه الفئة ويحيا همومها:

«إنه حين يعبر عن مأساة البورجوازية الصغيرة، فإنه يعبر بالدرجة الأولى عن مأساته هو، وحدود فهمه هو، وهو موقف عام بالنسبة لكل كاتب ـ ص١٦٥».

ويقود هذا النهج إلى المزيد من المشكلات، فالكاتب لم يعد مبدعاً بل مصوراً واقعاً في مصيدة تصوراته وصوره، وهو لذلك سرعان ما يصبح عرضة للادانة. وهكذا يلومه أنيس لأنه «يريد أن يقول لنا أن القاهرة الجديدة هي قاهرة الأفاقين والقوادين والمنافقين والوزراء المرتشين ـ ص ١٦٨».

ومثل هذا المدخل له مآزقه العديدة: فهو يضطر إلى التنكر للوحدة الفنية للعمل الأدبي ويحيله إلى وثيقة اجتماعية، كما أنه لا بد من ان يشتبك، كما هو حاصل فعلاً، مع تخريج آخر إزاء أعمال محفوظ. وهكذا نقرأ على صفحة لاحقة (ص ١٧٠).

«لكن نجيب محفوظ يتقدم من ناحية التماسك الفني والفهم الروائي تقدماً واضحاً في رواية (زقاق المدق) وفي (بداية ونهاية) يصل إلى قمة روعته الفنية، فالحوار متماسك، والشخصيات في كلتا الروايتين، بشكل عام، شخصيات روائية مقنعة، أي تقنع كل من يعرف مصر، إنها شخصية حية، لا قوالب زائفة ميتة».

لكن هذا التناقض لا يشكل إلا بعضاً يسيراً من الورطة التي تسوقه إليها فكرته المسبقة عن طبيعة المضمون الروائي: فمحفوظ سرعان ما يصبح الكاتب البورجوازي الذي «يجتر تجارب مرحلة تاريخية في مصر تميزت بالهدوء النسبي والقلق والشك»، ولأنه كذلك تنكر للبطولة عاجزاً «عن أن يرى جنين هذا الثوري ممثلاً في العامل المصري ـ ص ١٧٤». بطل هذا العصر، كما يضيف، ومثل هذه الفكرة تتناقض مع طرح أدق ما جاء به سيد قطب في معالجته لمعنى الحركة الأوسع للمجتمع وعلاقة البطولة الفردية بهذا الأمر.

وسوف يستمر مثل هذا التناقض والتداخل في التفسير في ضوء اهتمامات النقاد، كما أنه سيكون ركيزة النقد الاجتماعي الطاغي في الحركة الأدبية طيلة العقود التالية، وقد يواجه الروائي حرجاً فعلياً إزاء سطوة مثل هذا النقد فيضطر إلى تقديم تفسيره الخاص لأعماله ضمن البناء الداخلي للرواية. وهكذا نقرأ جبرا ابراهيم جبرا وهو يبلور بناءه الخاص في **صراخ في ليل طويل**، طارحاً التناقض بين المنظورين القديم والجديد من خلال رصد الناطق باسمه أو بديله أمين، بينما سيطرح نجيب محفوظ رأيه في الكتابة الروائية في **اللص والكلاب** وغيرها، وبعده يأتي منيف ليفسر معنى الرواية في **شرق المتوسط**، بينما يعيد جمال غيطاني صياغة الواقع في ضوء أوراق التاريخ طارحاً هذا الواقع على أنه مجرد حلقة متكررة في حياة قائمة عمرها قرون وقرون وخلاصتها اصطراع الخير والشر، الطيبة والجشع، الحرية والاستبداد، ويأتي القعيد ليسلط نظرة الصحفي على التفاصيل، كاشفاً تحت مجهر المحقق المتجرد الأكاذيب واللعب التي لا يهمها مصير الانسان وحرية الوطن أمام أطماعها وأنانيتها في الحرب في بر مصر.

وعندما يقرر آخرون خرق التزاماتهم إزاء السرد وتقاليده، ويعلنون بشدة ضغط الواقع عليهم، فانهم يظهرون للقارىء من خلال كتابات الاعتراف، مشيرين إلى أن القالب السردي لم يعد يهمهم كثيراً ما داموا غير معنيين بإعلان أنفسهم روائيين. وهكذا يكتب المديني في **وردة للوقت المغربي**.

أنا لا يهمني بتاتاً أن أسرد عليكم ما حدث ويحدث، وليس في نيتي أن أطوقكم بحبال التشويق والتسويف، حتى تعترفوا لي بمهارة ما، المهارات احترقت، وابتذلت، ويمكنكم أن تجدوا بغيتكم عند بعض المتمرنين المحدثين الذين يكتبون بقلم كاميرائي، ويجدون متعة خاصة في سرد الواقع وتلفيق الأحداث بطريقة ميكانيكية ليظهروا «واقعيين» جداً، وليخفوا عجزهم عن عدم امتلاك أي كلمة حقيقية».

واستمرت الروايات العربية بالظهور، ولم يختف النمط التقليدي، كما لم تسفر التيارات الجديدة بعد عن مكانة لنفسها خارج سياق الاعتراف والسيرة الذاتية العائمة والتمرد الحاد، لكنها تضيف شيئاً جديداً لقضية الوعي بالرواية بصفتها جنساً أدبياً: فعندما يبتدىء الروائيون بمناقشة أنفسهم وتفحص الواقع نكون قد مضينا شوطاً بعيداً لا في نقل الواقع بل في ملاحظته ومناقشته وفرض رؤيتنا عليه.

## الهوامش:

(١) يقول سامي الكيالي في إعداده للنسخة المنشورة في عام ١٩٤٥: «كانت هذه الدراسة قد كتبت في سنة ١٩٣٨، وكان الأستاذ الحكيم قد انتج أكثر من عشرين قصة في موضوعات مختلفة...». وظهرت الدراسة بعنوان **توفيق الحكمي** (القاهرة: دار سعد مصر للطباعة والنشر، ١٩٤٥)، وتحمل اسم مؤلفها د. اسماعيل ادهم ود. ابراهيم ناجي بالنسبة لاضافاته إزاء ما يخص الحكيم. ولغاية ص ٥٣ يركز د. ادهم على نشأة الأدب القصصي واتجاهاته في الوطن العربي، وكتبت في عام ١٩٣٨ لمجلة الحديث أصلاً.

(٢) ظهر بحث أغناطيوس كراتشفوفسكي بعنوان (في الأدب العربي الحديث)، **الرسالة** الأعداد ١٧٠ - ١٧١، ١٧٤، ١٨١ (١٩٣٦)، ص ١٦٢٥ - ١٦٢٧، ١٦٦٧ - ١٦٦٩، ١٨٠٨ - ١٨٠٩، ٢٠٨٦ - ٢٠٨٧ تباعاً، وذكرها ادهم في هوامشه، أما مقالات جب فلم يعرض لها ادهم، وظهرت في **الرسالة**، بعنوان (القصة المصرية) الأعداد ٦ - ٨، من ١٥ - ١٩، ١٦ - ١٨، ١٧ - ٢٠ تباعاً. أما مقالة كولين بالي (رأي انجليزي في القصة المصرية). فقد ظهرت في مجلة (الهلال) مايس ١٩٤٣، ص ٢٠٨ - ٢١٢، والاشارة إليها في هوامش ادهم لاحقة كما يبدو.

(٣) ظهرت المحاضرة مطبوعة أيضاً (القاهرة: المطبعة السلفية ١٩٣٦). ويستمر تيمور في التعميم أزاء المصطلح اللازم، ويعتمد (ادبنا القصصي) عامة في محاضراته التالية: **محاضرات في القصص في ادب العرب** (القاهرة: معهد الدراسات العربية ١٩٥٨). وتبقى مشكلة المصطلح الدقيق قائمة في أغلب الكتابات حتى مرحلة متأخرة، وبحث فيها عدنان بن ذريل في **الآداب** (آذار ١٩٦٣) بعنوان «مصطلح (الرواية) وتطور مفهومه العربي» ص ٨١ - ٨٣.

(٤) تراجع مثلاً مقالة (روادنا والقصة) التي وضعها لاحقاً في كتابه **رواد النهضة الحديثة** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٢).

(٥) هكذا كان نهج مصطفى صادق الرافعي والرصافي وغيرهما مثلاً، تراجع **الرسالة** (فلسفة القصة ولماذا لا أكتب فيها!)، العدد ٤٨، حزيران ١٩٣٤، ص ٥٦٩. وكذلك كتابي: (نزعة الحداثة في القصة العراقية) بغداد: المؤسسة العربية للدراسات ١٩٨٤.

(٦) ادهم، ص ١٢، واكد ذلك لاحقاً (ص ١٦) قائلاً (لم تنشأ القصية الأقصوصة في الأدب العربي الحديث من أصل عربي قديم كالمقامات والقصص الحماسية كما يظن البعض إنما نشأ فن القصص مترعرعاً في الأدب العربي الحديث تحت تأثير الآداب الأوروبية مباشرة). وأشار إلى ذلك كراتشفويفسكي أيضاً، مرجع سابق، ويتفق معهما في هذا الأمر أغلب من كتبوا في هذا المجال.

(٧) «رأي انجليزي في القصة المصرية»، ص ٢٠٨.

(٨) المصدر السابق، من ٢١٠ - ٢١١، وكذلك د. أحمد ابراهيم الهواري، **مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر** (القاهرة دار المعارف: ١٩٧٩)، مقالة محمد عبدالله عنان في **السياسة الأسبوعية** (آذار ١٩٣٠) عن (أدب القصة والرواية وسبب ضعفه في الآداب العربية) وكان هيكل قد كتب مقالة في الموضوع نشرها في **السياسة الاسبوعية** في ١٥ حزيران ١٩٢٩، وأشار إليها الكاتب الانكليزي ولغيرها في أعلاه.

(٩) (القصة المصرية)، العدد السابع ١٩٣٣، ص١٧ - ١٨، وكذلك العدد الثامن، ص ١٧. وأعاد هواري نشر عدد من المقالات في **مصادر**.... وتطرق جب تخصيصاً إلى ثلاثة من هؤلاء.

(١٠) أعاد هواري نشر المقالة في **مصادر**...، ص ١٠٤ - ١١١.

(١١) كان اسماعيل أدهم قد انكر وجود أية اهمية فعلية أو تأثير فعلي لرواية زينب في طبعتها الأولى، مشيراً إلى أن الضجة التي رافقت طبعتها الثانية مردها مكانة المؤلف الرسمية والاجتماعية وليس أهمية الرواية، ص ٣٦، هامش ٢.

(١٢) **الرسالة**، ع ٧، ص ١٧ و٢٠.

(١٣) عرض لهذه د. محمد يوسف نجم في كتابه **القصة في الأدب العربي الحديث**. (ط ١، ١٩٥٢)، ط ٢ (بيروت: المكتبة الأهلية ١٩٦١)، ويراجع جاك التاجر في ثبته للقصص والروايات المترجمة، **حركة الترجمة بمصر**، وكذلك أنيس المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث** (بيروت، ١٩٦٠، ط ٢)، ص ٣٧١.

(١٤) المصدر نفسه، ص ٩.

(١٥) أوردها أصلاً د. محمد يوسف نجم عن **مناهل الأدب العربي**، ص ٢٢ - ٢٣. وتراجع عنده أيضاً قائمة الكتب والقصص المترجمة، وأغلبها عن الفرنسية، التي كانت نافذة تأثير أساسية كما يقول الياس ابو شبكة في **روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة** (بيروت، دار المكشوف ١٩٤٥، ط ٢).

(١٦) مرجع سابق، ص١١٣ - ١١٥، أما المعالجة الأشمل لحركة الترجمة منذ منتصف القرن التاسع عشر فتوجد في بحث الدكتور محمود حامد شوكت **الفن القصصي في الأدب العربي الحديث** (القاهرة: دار الفكر العربي ١٩٦٣)، اضافة إلى جاك التاجر، مرجع سابق وآخرين.

(١٧) أشار إلى ذلك أيضاً د. محمد يوسف نجم، المصدر نفسه، ص ٢٥، الهامش.

(١٨) كان الخلط ينطلق من إصرار لا جهل عند أدهم الذي أصر على استخدام القصة بديلاً للرواية على أساس أن الأقصوصة تعني القصة القصيرة، ص ١٦ هامش، ويقدم فرح انطون اعتراضاً آخر على مصطلح الرواية، ويتبنى (القصة) بديلاً، يراجع **فرح انطون** (بيروت: مكتبة صادر، مناهل الأدب العربي)، ص ٤٥. ويستمر هذا الاصرار عند الكتاب المحدثين أمثال محمد يوسف نجم الذي يصحح لميخائيل نعيمة استخدامه مفردة (رواية)، فيقول «يعني بها قصة Novel ويعني بالقصة: أقصوصة Short Story» - **القصة في الأدب العربي الحديث**، ص ١٣١، هامش١. وسيتم التطرق إلى الموضوع لاحقاً.

(١٩) يقول أدهم (ان آثار المنفلوطي تركت تأثيراً فوق المتصور في العالم العربي - كذا - حتى لقد خفق قلب جيل كامل من دمشق بالشام إلى فاس بالغرب مع خفقات قلب ماجدولين - ص ٣٥).

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٣٦.

(٢١) القاهرة: وزارة الثقافة والارشاد، المكتبة الثقافية، ص ٧٤، ٧٩.

(٢٢) ورد ذلك في تقديمه لمؤلفات جبران خليل جبران **المجموعة الكاملة**، الجزء الأول (بيروت: المناهل، ١٩٤٩)، ص ٢٨، وكان محمد يوسف نجم قد أورد الاشارة أعلاه في كتابه المذكور آنفاً، ص١٣١-١٣٢.

(٢٣) ويختلف هذا الرأي مع ادهم الذي اعتبر نتاجات جبران (الأجنحة المتكسرة ١٩١٢) و (العواصف) «النموذج الفني الأول للقصة العربية» ص ٣٠.

(٢٤) أعيد نشرها في سلسلة مناهل الأدب العربي، **فرح انطون** (بيروت: مكتبة صادر)، و (العواصف ١٩١٠)، «النموذج الفني الأول للقصة العربية»، ص ٣٠.

(٢٥) عثر على الرسالة ونشرها د. محمد يوسف نجم، **القصة في الأدب العربي الحديث**، ص ٢٦٣. وواضح أن اختلاق هي بديلة Invention لا Creation في استخدامها أعلاه، وهي تفصح ضمناً عن طبيعة هوى جبران في الكتابة.

(٢٦) يلاحظ مثلاً أن بعض عارضي الكتب اعتمدوا معايير مماثلة، فعندما اشارات **الرابطة العربية** مثلاً إلى ثمار القرائح لمحمود تيمور أكدت على ما فيها من تماسك وبناء يتيحان الترجمة، بما يعني وجود وعي فني متفاوت لم يتكامل بعد، حزيران ١٩٣٧، ٢٠٠ - ٢٠٢، كما أن مصطلح المقياس سيتكرر هو الآخر عند العقاد «في بيتي».

(٢٧) ظهرت دراسة دهني بعنوان مصر بين الاحتلال والثورة (القاهرة: مطبعة الشرق الاسلامية، ١٩٣٣).

(٢٨) فجر القصة المصرية، ص ١٣٩.

(٢٩) محمد مندور، نماذج بشرية (دار المعرفة، ١٩٦١)، ص ١٩٥.

(٣٠) والانتقائية في السرد هي التي تبرر هذا الاستنتاج في الاطار التاريخي لمسيرته الشخصية، كما أن استرجاعه لما كان يتخيله من أصوات وصور يمنح هذه المذكرات نبضاً آخر هو نبض الرواية لا التاريخ. وهكذا نقرأ «وكان كثيراً ما

يستيقظ فيسمع تجاوب الديكة وتصايح الدجاج، ويجتهد في أن يميز بين هذه الأصوات المختلفة. فأما بعضها فكانت أصوات ديكة حقاً، وأما بعضها الآخر فكانت أصوات عفاريت تتشكل بأشكال الديكة وتقلدها عبثاً وكيداً». كما أنه لم يتوقف عند السرد والتخيل، بل كان يحاور آخرين من عائلته تاركاً صوت المتحدث ليتدخل بصوته محاوراً ومستفسراً.

(٣١) نقلاً عن محمد عبدالله عنان في **الهلال**، وأورده أنيس المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث** (بيروت ١٩٦٠، ط ٢)، ص ٣٧١.

(٣٢) مصدر سابق، ص ٩٤.

(٣٣) **روابط الفكر**...، ص ١٣٠ - ١٣١.

(٣٤) **فجر القصة المصرية**، ص ٨١ - ٨٣.

(٣٥) **توفيق الحكيم**، ص ١٢٦، إذ يقول «هذا الظاهر الذي يجلبه فن الحكيم في القصة لا يتوازن مع الباطن حيث تقوم فكرة الرمز». ويعيد يحيى حقي الفكرة عندما يقول «ليس في القصة توازن بين الباطل والظاهر»، **فجر القصة المصرية** ص ١٣٣.

(٣٦) المصدر الأسبق، ص ٥٢.

(٣٧) كان السيد عبده حسن الزيات قد نشر في عددين من **الرسالة** (٦٣٤ - ٦٣٥، الاثنين ٢٧ آب والاثنين ٣ أيلول ١٩٤٥) مقالاً حول الموضوع معالجاً العقاد كله في مقالاته المذكورة دون رأي حاسم في موضوع الرواية.

(٣٨) مقتبس عن د. محمد يوسف نجم، **القصة في الأدب العربي الحديث**، ص ٢٥.

(٣٩) أعيد نشرها في كتابه: في المختبر، **تحليل ونقد لآثار الكتاب المعاصرين** (دار مارون عبود ١٩٧٠) ص ١٧ و٢٠، و٢٨ بالتعاقب.

(٤٠) وردت هذه الاشارات اللاحقة في **مصادر نقد الرواية**.. في ص ١٩٨، ٢٠١ - ٢٠٤.

(٤١) حول الأثر الوجودي يراجع د. حسام الخطيب عن المؤثرات الأجنبية....، د. شاكر مصطفى في جهده الرائد عن القصة السورية.

(٤٢) النقد (الايديولوجي) عند محمد مندور (يختلف عما كان يسمى في أواخر القرن الماضي بالمنهج الاعتقادي) بل (يسعى إلى تبين مصادر الأدب والفن من جهة، وأهدافها أو وظائفها من جهة أخرى). يراجع **النقد والنقاد المعاصرون** (بيروت: دار العلم)، ص ١٨٠ - ١٨١.

(٤٣) (بيروت: دار الكلمة، ط ٢، ١٩٨٣)، ص ٨٠.

# من أجل اضافة عربية مميزة في ميداني القصة والرواية

جلول عزونه ـ تونس ـ

## عناصر البحث

**I ـ تقديم: نهضة ولا نهضة!**

1) واقع الهزيمة والتمزق والتخلف.
2) وضعية التبعية.
3) نتصارع ونحن غاطسون في الوحل!
4) كيف نتجاوز هذا؟ وكيف نبدع قصصاً جديداً؟

**II ـ ضرورة تجاوز عقدة النقص**

1) شروط أولية:
أ ـ على المستوى الخارجي.
ب ـ على المستوى الداخلي: رفع الأميّة وحريّة الرأي والكلمة.
2) ضرورة وضع حدّ للانبهار بالغرب:
أ ـ إيقاف اللهاث وراء المدارس والموضات الأدبية الغربية.
ب ـ نحن مثل: Bouvard et Pécuchet بطلا Flaubert.
ج ـ الواقعية، واقعيّات عدة!
3) لا بد من النظر لتجارب شعوب أخرى فرضت نمطها الإبداعي عالميّاً:
أ ـ الأدب الروسي: مثال Biély.
ب ـ أدب أمريكا اللاتينية: مثال Asturias.
ج ـ أدب اليابان: مثل كواباتا... الخ.

**III ـ التحدي الروائي العربي:**

1) طريق العالمية يمر حتماً بالتميز وعن طريق التجربة الذاتية.
2) نهضة عربية روائية:
أ ـ قراءة الذات علمياً.
ب ـ استقراء تراثنا القصصي واستلهامه.
3) أمهات كتبنا القصصية العربية (أساطير ـ خرافات ـ **القرآن** ـ الخبر ـ رسائل فلسفية ـ حكايات ـ **ألف ليلة وليلة** ـ القصص الجنسي ـ كل القصص المخطوط).
4) أمثلة عربية روائية معاصرة استلهمت التراث (طه حسين ـ الطيب صالح ـ المسعدي ـ البشير خريف)...
5) مراجعة كثير من أحكامنا المتسرعة.

**IV ـ القواعد الضرورية لخلق رواية وقصة عربيتين جديدتين:**

1) بيان مؤسس.
2-4) أركان.

**V ـ خاتمة:**

1) تجاوز التراث.
2) جنس أدبي جديد شامل.
3) الإيمان والطموح.

### I ـ تقديم: نهضة ولا نهضة!

كثيرا ما نفاجأ[1] ويصيبنا الدوار والخيبة ونفجع حقاً إذا ما قارنا وضع المواطن العربي ووضع الوطن العربي بوضع بلدان أخرى ومكانة المواطنين فيها، وخصوصاً إذا ما قارنا وضعنا الحالي ـ وهو وضع هزيمة **وتمزق وتخلف** ـ بوضع بلدان انطلقت حركات النهضة فيها بعدنا مثل اليابان التي لم «تتفتح» على الغرب إلا في الستينات من القرن الماضي في حين بدأت أقطار عربية نهضتها قبل ذلك بكثير وفي طليعتها لبنان ومصر وتونس التي عرفت المطابع والجرائد والبعثات التعليمية لأوروبا

مبكراً. بل شرعت حتى في عملية الترجمة وبعث المعاهد العليا المختصة منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر[2].

2 ـ وقد يفسر بعضهم قصور النهضة العربية وعدم قدرتها على الخروج بالوطن العربي من وضعية التبعية بالاستعمار المباشر قديماً والاستعمار الجديد أو الامبريالية حديثاً الذي قصم ظهرنا ونحن في أول الطريق ولا يزال إلى الآن يمنع وحدتنا ويسد علينا طريق التقدم ـ وليس ضرب المفاعل النووي العراقي من طرف الصهاينة المدججين تكنولوجياً وسياسياً من طرف الامبريالية إلا المثال الحي على ذلك.

ولكن هذا التفسير والاقتصار عليه لا يكفي، إذ نحن مقتنعون بوجود **عوائق ذاتية داخلية** في الوطن العربي حالت ولا تزال دون تحقيق أهداف النهضة، ولعل من أهم تلك المعوقات تمزقنا وتشرذمنا[3] وطبيعة الأنظمة القمعية القائمة على طول الساحة العربية والتي تنزل المواطن العربي منزلة متدنية وتجعل منه مواطناً **قاصراً خائفاً** لا يمكنه لا الصمود ولا القتال ولا أخذ المبادرات وبالتالي **لا يمكنه النجاح والخلق في الميدان الأدبي والفكري**.

3 ـ وإذا بنا في الوطن العربي نعيش النكسات تلو النكسات والهزيمة بعد الهزيمة، والردة بعد الردة وكأننا نتلذذ مازوشيا بجلد ذواتنا وكأننا مثل الباحث عن اللذة الجنسية بمفرده، وحيداً بلا مشارك وبلا مقابل، فلا بذر ولا عطاء ولا إنجاب. وهذه الوضعية تذكّرني بلوحة رائعة للرسام الاسباني العالمي المعروف غويا Goya (1746-1828) الذي يعدّ من أكبر الرسّامين الذين هيّأوا لبروز الرسم المعاصر. وهذه اللوحة سمّاها غويا: **الغريبان أو الصراع بضربات العصي وهي محفوظة** بمتحف برادو بمدريد[4] وقد رسم فيها غويا صراع رجلين قد شهر كل واحد منهما عصاه وهما غائصان في الوحل إلى ما فوق الركبتين[5]، فما جدوى صراعهما وما هو مآله؟ والوضع هو الوضع. في حين لا يوحي الأفق المدلهم سحباً قاتمة إلا بالويل والثبور واليأس والانسداد.

4 ـ والسؤال المطروح علينا اليوم، كيف نفتح الآفاق المسدودة؟ وكيف نحقّق نهضة عربيّة حقيقيّة؟ وكيف نخلق التحدّي المضاد في التاريخ الثقافي العربي؟ وكيف نخلق رواية عربية متميّزة؟ وقصة عربية ذات مستوى رفيع عالميّاً نحقق بها إضافة نوعيّة؟

وهذه التساؤلات **شرعية وضرورية** في الآن نفسه وهي تلتقي مع الطموحات التي تسكننا جميعاً وفي كلّ الميادين وخصوصاً في **الميدان الفكري** أين نطمح أساساً إلى **إعادة تشكيل العقل العربي** المعاصر لنجعل منه أداة فعّالة أمام تحديات العصر وتحديات القوى العظمى المهيمنة في جميع الميادين العلمية والعسكرية والاقتصادية. وكذلك في الأدب، تلتقي هذه الأسئلة مع طموحاتنا لبعث أدب عربي عملاق، يقف بندّيه على الساحة الإنسانية مع غيره من أدب البلاد الأخرى.

## II ـ ضرورة تجاوز عقدة النقص:

### 1 ـ شروط أولية:

ولبلوغ هذا الهدف، هناك شروط أولية لا بد من تحقيقها، وبدونها لا يمكن لأي عمل حضاري أو فكري أن ينضج أو يعطي ثماره، وهذه الشروط ذات مستويين اثنين:

أ) **مستوى خارجي**: ويفرض هذا **ضرورة الصمود لمحاولات الغزو الخارجي** سواء كان هذا الغزو سياسياً أو ثقافياً، **وضرورة التصدي له ورفع التحدي** المفروض علينا وذلك بالقيام بتحدّ مضاد.

ب) **مستوى داخلي**: تحقيق إطار عام من **الوعي والحرية** على كامل الساحة العربية، بدونه لا يمكن أي بناء سليم ولا تصور أي شيء إيجابي بالنسبة لمستقبلنا جميعاً ويعني هذا **أولاً**: **رفع الأمية عن أمة القراءة ﴿إقرأ** باسم ربك الذي خلق﴾ [6] حتى نتجاوز وضع العار الذي نحن عليه الآن والذي تبلغ فيه نسبة الأمية في الوطن العربي أكثر من 70٪ (سبعين في المائة) وحتى نحضّر جمهور القراء للقصص والروايات التي نخطط لإنتاجها.

**وثانياً**: دعم **حرية الرأي والكلمة**، كيفما كانت التضحيّة. وهذه الشروط الأوليّة، شروط تتطلّب النضال المتواصل، **نضال كلّ أفراد** الأمة العربية وبالخصوص نضال المثقفين، وواضح أن **هذه الشروط النضالية هي** شروط ضرورية ولكنها غير كافية بالمفهوم الرياضي (Con-ditions nécessaires et non suffisantes).

### 2 ـ ضرورة وضع حدّ للانبهار بالغرب:

بعد تحقيق هذه الشروط الأولية أو بالأحرى ونحن نعمل لتحقيقها **وبصفة موازية** لا بد أن نقف **وقفة تأمل ونقد لمسارنا** حتى الآن. وهذه الوقفة ضرورية وحيوية حتى لا يتكرر الفشل وحتى لا يتتالى الاجهاض. وهذه الوقفة الجادة هدفها دراسة مسارنا الأدبي دراسة نقدية حتى نضع حدّاً لعملية مخاض نهضتنا التي لا تنتهي منذ قرنين اثنين، وذلك حتى يتسنى لنا **الانطلاق من جديد وعلى أسس سليمة، صلبة وواضحة**.

وهذا يتطلب أشياء عديدة نذكر هنا أهمها:

أ ـ **إيقاف اللهاث** وراء المدارس والأسماء الكبيرة والموضات الأدبية الغربية[7]:

وهذا **موقف حضاري سليم**، لا خلق بدونه ولا إمكانية للتجديد بدون تبنّيه، وليس يعني هذا إنكاراً لقيمة ما أضافه ولا يزال يضيفه الغرب في ميادين الرواية والقصة، إذ إن هذا الانكار لا يفيد في شيء ولا يمكن أن يمحو الواقع الثري لتجارب الغرب ولقيمة إضافته، ولا يمكن لموقف يستنقص دور الغرب في هذا المجال إلا نعته بالجاهل أو المتجاهل، وبالانحياز غير الصحيح لما يفرضه الواقع فرضاً.

ولكن الموقف الذي وقفه جلّ الروائيين والقصاصين العرب حتى اليوم (وأقول **جلّ ولا كلّ**) كان موقف الاعجاب المبالغ فيه لأنماط الغرب ولأساليبه وطروحاته، وكان موقف الانبهار وبالتالي موقف التبعية.

فقد لهثنا ـ والحق يقال ـ وجرينا طويلاً وراء مدارس الغرب الأدبية فبعد الرومنطيقية وما ظهر منها عندنا من شعر غنائي تزعمه خصوصاً أدباء المهجر وأبو القاسم الشابي وعلي محمود طه وغيرهم، وبعد المدرسة الواقعية والتي فرضت نفسها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على أيدي أدباء كبار من أمثال بلزاك وفلوبير وزولا بفرنسا ودستوفسكي وتولستوي بروسيا وديكنز بإنكلترا... وبعد الواقعية الاشتراكية في

القرن العشرين، كان لا بد لنا نحن العرب من أن نلج هذا الباب ونتنج فيه، فكان لنا مثلاً نجيب محفوظ وغيره. . . ثم كانت موضة الوجودية في الفلسفة والرواية والمسرح. . . فَوَلجْناها. . . ثم ولّت هذه الموضة وظهر ما يسمى بالأدب التجريبي والقصة الجديدة أو الرواية الجديدة (Le Nouveau Roman) [8] فركبنا هذا الجواد أيضاً[9] وصرنا نترجم توجهات هذه المدرسة ونطبقها في نصوصنا وعلى إنتاجنا معتبرين أن كثيراً من المفاهيم صارت عتيقة بالية، تعدّاها الزمن ولا بد إذن من تجاوزها ومن ذلك مفاهيم: **الشخصيات في الرواية، والحكاية التي لا بد أن تسردها ومفهوم الالتزام والشكل والمضمون** ونادينا **معهم «بخلق قصّة جديدة للإنسان الجديد»** و«بتجاوز الواقعية والوصول للواقع» وبرواية «تخلق نفسها بنفسها» وتفرض نفسها على المؤلف وعلينا جميعاً! ثم تركنا كل ذلك وانصب اهتمامنا على الأسلوبية والهيكلية أو البنيوية. . . الخ. . . ونحن لا نزال نلهث ولا نكاد نصل، لهث السلحفاة وراء الأرنب، كما في واقع الأمر لا كما جاء في الأسطورة وفي الخرافة. . . ورفعنا شعارات عدّة لعل أهمها: **التجريب ولا شيء غير التجريب**، بدون تحديد إطار التجريب ولا أهدافه ولا شروطه. فأظهرنا بذلك سذاجة غريبة وتخلفاً في الزمن كبيراً، لأن موضة التجريب الطوباوية مرّت بها أوروبا آخر القرن التاسع عشر المسيحي عند موجة الانبهار اللامحدود بالعلم وآفاقه أو بالأحرى الاعتقاد في قيمة العلم وبأنه القادر الوحيد على حلّ كلّ مشاكل البشرية ،وهو ما أطلق عليه اسم: السيونتيزم (Le Scientisme).

**ب ـ نحن، مثل: بوفاروبيكيشي** (Bouvard et Pecuchet)

ونحن العرب وقفنا هذا الموقف أواسط قرننا هذا ـ ولعل البعض منا لا يزال في هذه المرحلة، وإذا بنا بالضبط مثل بطلي رواية غوستاف فلوبير (Gustave Flaubert) Bouvard et Pécuchet[10] وهي رواية طريفة جداً، لم ينهها مؤلفها ومات دون أن يتمّها، وهي آخر أعماله والتي قضى في كتابتها مثل آثاره الأخرى الأساسية خمس سنوات، مع التفرغ التام لمهنة الكتابة. وقد نشرت طبعاً بعد وفاته. وقد حاول فيها طرق موضوع كبير يشغل بال كافة معاصريه وهو **قيمة العلم ومكانته في المجتمع**، وحاول مثل الفلاسفة في كلّ العصور القيام بحوصلة لكافة علوم عصره وهي عديدة جداً وإلى أين وصل تطورها وما هي المشاكل التي تطرحها على نفسها وأي مسار تتخذ؟ وهذا الموضوع ـ على حسب علمنا ـ لم يطرقه روائي قط لا قبل فلوبير ولا بعده، لأنه موضوع صعب جداً ويتطلب معرفة شمولية أنسيكلوبيدية، وقضى فلوبير خمس سنوات من حياته يبحث وينقّب ويتعلم دون أن يتم برنامجه.

والبطلان هما كهلان موظفان بسيطان، يرث أحدهما ثروة صغيرة غير منتظرة فيقرران التقاعد المبكر من الوظيفة للتفرغ للعلم ـ وما أدراك ما العلم! ويقضيان هكذا عشرات السنوات يتعلّمان كل العلوم، كلّ علم على حدة والعلم بعد العلم، بدون منهجية ولا سابق استعداد، فنراهما يخصصان أشهراً لعلم الرياضيات ثم الفيزياء، ثم للطبيعيات ثم للجيولوجيا ثم للبيداغوجيا، ثم للحقوق والاجرام، ثم للفلاحة، ثم للتاريخ، ثم لعلم الاجتماع، وللفلسفة. . . وعلم النفس. . الخ. . . ويخصص فلوبير لكلّ هذه العلوم فصلاً على حدة من روايته الفريدة، يتطلب منه أشهراً من المطالعة والسفر والاستفسار. والبطلان ساذجان لا يتجاوزان ظاهر العلم الذي يدرسانه، يتخبّطان في مشاكل سطحيّة ومفتعلة مما يدخل السأم سريعاً إلى نفسيهما فيتركان العلم الذي هما بصدده وقد نقما عليه إلى غيره. وهكذا من فشل لآخر ومن إحباط لآخر إلى آخر الرواية. . . والرواية لا آخر لها.

وفلوبير أراد بروايته العجيبة هذه أن يعرّي أهل زمانه الذين كانوا يردّدون أشياء لا يفقهونها ولم يمحّصوها بتاتاً وهو يسخر بالخصوص من هذا «الدين» الجديد وهو «دين العلم» ويتنبأ بفشل المسار الذي لا يشفع له أي شيء إيجابي إلا حسن الاستعداد النفساني والطيبة الساذجة. . . ونحن العرب أيضاً، وكأننا رددنا طويلاً بسذاجة مبالغ فيها: التجريب! التجريب! وكأن التجريب غاية في حدّ ذاتها. أو هدف لا بعده هدف[11] وبكلمة موجزة، لا بد من القطع مع السذاجة البلهاء وتجاوز عقدة بطلي فلوبير Bouvard et Pécuchet (هذه الرواية قلما يتعرّض إليها النقاد حتى في فرنسا ولا تقرأ إلا قليلاً).

**ج ـ الواقعية، واقعيات!**

ونفس الشيء يمكن أن يقال عن الواقعية في الرواية والقصة، فنحن لا يمكن أن نكون من أنصار هذه المدرسة في المطلق، فالواقعية في الحقيقة واقعيات:

ـ هناك **واقعية البرجوازية** الأوروبية المنتصرة بُعيد الثورة الفرنسية والتي تخطط لمستقبلها السياسي والاقتصادي وتنحت المجتمع حسب مصالحها، والروائي هنا يكون دوره وصف نماذج من هذا المجتمع في تصارعها وفي البحث عن مكان لها ضمن لعبته.

ـ وهناك **الواقعية الاشتراكية** التي تدخل ضمن فلسفة سياسية معيّنة تهدف خلق إنسان جديد ضمن علاقات جديدة. ودور الكاتب الروائي هنا التبشير بعهد الشيوعية والتنديد بالمعوقات التي لا تزال تقف في طريق ذلك المثال الاجتماعي.

ـ وهناك **واقعية** ما قبل التحرر من الاستعمار المباشر **في العالم الثالث** وما بعد تلك المرحلة. وهذا يتطلب من الروائي التبشير بعهد التحرر أولاً ثم بتعرية واقع البؤس والتخلف والجهل في المرحلة الثانية. . .

والواقعية في الأدب لم تظهر بصورة عفوية في التاريخ أو لأن أحد الكتّاب عنّتْ له فكرتها ذات يوم، هكذا بمحض الصدفة أو نتيجة «إلهام» أو «وحي» وإنما برزت نتيجة مخاض تجربة عميقة في الكتابة الروائية وكردّ فعل على مدارس أدبية أخرى كانت طاغية في زمن ما وفي بلد ما. فتصادمت المدرستان وتناحرتا وتحاربتا، حتى كانت الغلبة للواقعية ففرضت نفسها ونظرتها للأشياء ولعملية الخلق الأدبي.

لذلك لا يمكن أن ندعو للمدرسة الواقعية هكذا وبدون مبررات لا تاريخية ولا اجتماعية ولا سياسية ولا فنية وبكلمة أخرى **لا يمكن أن ننطلق في الإنتاج الروائي «الواقعي» بدون دوافع عميقة وبدون تنظير أو تفسير**.

3 ـ وهكذا، لا بدّ لنا أن نتجاوز عقدة النقص فينا، وأن نتجاوز سلبياتنا وهي كثيرة ومنها تباكينا على أنفسنا لأن هذه الظاهرة مرضية ولا شك. (Apitoiement sur soi) ومنها اعتقادنا أن هناك تحالفاً شيطانياً ضدّنا لمنح كتابنا جائزة نوبل مثلاً[12] وأن **ننظر لتجارب شعوب أخرى**

**غير عربية فرضت إنتاجها الروائي وغطها الإبداعي على البشرية جمعاء**: فنحن لنا في ميدان الرواية أمثلة عديدة لشعوب وكتّاب وصل مستوى أدبها إلى أعلى المستويات عالمياً من ذلك أدب أمريكا اللاتينية الحالي وأدب اليابان وأدب روسيا قبيل الثورة الاشتراكية وبعدها.

وسأقتصر وبإيجاز على ثلاثة أمثلة:

أ ـ أولها الأدب الروسي الذي فرض ولا يزال، نفسه على الساحة العالمية بأسماء الأدباء الكلاسيكيين المعروفين الكبار من أمثال تولستوي ودستوفسكي وتشيكوف (في أقصوصاته) وغوغول وغوركي . . . الخ.

ولن أقف عند هذه الأسماء وآثارها فذلك معروف لديكم، ولكني أكتفي بالاشارة لأثر قلّما يذكر ولم أره مترجماً للعربية وهو رواية **بترسبورغ** لأندري بيلي[13](1880-1934) وهذه الرواية اعتبرها من أعمق الروايات التي اطلعت عليها، فيها أبطال كثيرون ولكن البطل بلا منازع هو مدينة بترسبورغ (لينين غراد فيما بعد) وهذا الكاتب العبقري، السريالي والواقعي في الآن نفسه، والذي عرف الجنون مرات وكابده حتى قتله، قد ترك أثراً عالمياً ترجم لعشرات اللغات العالمية ويدرس في المعاهد العليا كنموذج ناجح للرواية في أحسن وجوهها[14].

وذلك في أنكلترا وأمريكا وألمانيا وإيطاليا وفرنسا على أقل تقدير، وفي البلدان الاشتراكية طبعاً.

ولعل قيمة بيلي تكمن في اللغة التي نحتها نحتاً وشحنها صوراً ورموزاً وفي التحدي المرضي الذي سكنه وفي تصويره المدينة المعاصرة ككمين وكمنعرجات لا نهاية لها. وربما دوره في الأدب الروسي مثل دور Joyce في الأدب الغربي!

ب ـ أدب أمريكا اللاتينية بكل أسمائه وبالخصوص منها ماركيز ولن أقف عند الأسماء المعتادة ولكني سأذكر ميغال أنجال أستورياس، الحائز على جائزة نوبل للآداب لسنة 1967 وروايته: **رجال من حنطة**[15] والتي استوحى منها ـ مثل ما فعله دائماً في كلّ آثاره الأخرى[16] أساطير بلاده غواتيمالا واعتقادات شعب المايا (Mayas) القديمة والمعاصرة. فإذا بـه يبدع أدباً ذاتياً وعالمياً في الآن نفسه، أدباً متفرداً يوصل صوت مواطنين مسحوقين إلى كلّ لغات العالم وإلى كلّ الشعوب.

ج ـ أدب اليابان وهو من أثرى الآداب قديماً وحديثاً ولن أتوقف إلا عند كاتب واحد وهو كواباتا Kawabata الذي تحصّل كذلك على جائزة نوبل للآداب لسنة 1968 والذي أراد في رواياته العديدة وبالخصوص **بلاد الثلج (Pays de Neige)** أن يصف الحياة اليومية البسيطة الروتينية بآمالها العادية وخيباتها الصغيرة. ووصفه «المينياتوري» الذي يذكرنا بالنمنمات القديمة ـ وكأنها حروف خطاط ـ يهدف وصفه هذا إلى تخليد الحساسية الطبيعية لدى البشر والتي تهددها الحياة المادية المعاصرة التي تطحن كلّ القيم وكلّ الأشياء طحناً. من ذلك وصفه المطول لزهيرات مرتعشات نبتت في منخفض لجذع شجرة في بيت تحلم فيه فتاة عادية بالحب والزواج وتكوين عش زوجي سعيد، ذلك هو موضوع روايته ولا شيء غير ذلك. وقد رأت لجنة إسناد جائزة نوبل أنه استحق الجائزة «لقدرته الكبيرة وموهبته اللامعة كقصاص يعبّر بحس مرهف عن جوهر الروح اليابانية بالذات»[17].

وهذه المنطلقات وأمثالها هي التي جعلت من الأدب الياباني أدباً غزير الإنتاج وله إشعاع عالمي؛ تلك إذن بعض **الأمثلة النموذجية فقط لهذا التوجه الخاص في الأدب** والذي انطلق في آداب متنوعة من معطى أساسي وهو **حضارة خاصة ذات حسّ خاص وتصور خاص**، فربحت تلك الآداب سمعة عالمية وإشعاعاً إنسانياً لا جدال فيه.

## III ـ التحدّي الروائي العربي

1 ـ فهذه الأمثلة الأخيرة وغيرها تظهر بوضوح أن هناك علاقة جدلية واضحة بين ما هو خاص وذاتي لحضارة ما ولشعب معين وحتى لمبدع فرد، وبين ما هو إنساني، عالمي، **وأن طريق العالمية قد لا يمر أغلب الأحيان إلا عن طريق التفرد والتميز والاختلاف والتجربة الذاتية**. وأن قولة Montaigne الكاتب الفرنسي الذي عاش في القرن السادس عشر المسيحي: Tout ce qui est humain ne m'est pas étranger «كلّ ما هو إنساني غير غريب عنّي» والتي يجب أن تفهم على أساس شعور بالانتماء العريض لكل ما يمسّ الجنس البشري، إن هذه القولة تفرض علينا بعداً إنسانياً لا يمكننا التخلص منه، إلا ومسخنا وخرجنا من آدميتنا، وتفرض علينا تفتّحاً عالمياً حيوياً ونبذاً للإنغلاق على النفس، ولكن كلّ هذا لا يعني تنكراً للذات وللخصوصيات ولتراثنا، ولا يعني عدم الرجوع لذواتنا نستلهمها في عمليات الخلق الروائي والقصصي لأن السؤال الأهّم يبقى **من أنا؟ من نحن؟ وفي هذا السؤال** ـ رغم تحديد مجاله مسبقاً ـ هناك بعد إنساني متداخل مع الذات الخاصة تداخلاً عضوياً، يصعب التفريق بين البعدين إلا إذا تعسّفنا تعسّفاً.

2 ـ وفي بحثنا عن نهضة روائية وقصصية عربية وضمن المسار الحضاري العام لا بد من أمرين اثنين:

(أ) عودة لقراءة الذات قراءة نقدية بالاستعانة بكل العلوم الإنسانية «العصرية» (علم نفس ـ فلسفة ـ علم اجتماع ـ ألسنية ـ علوم سياسية. . . الخ).

والوصول بعد ذلك لأصح تصور لذواتنا وتركيبها.

(ب) أما ضمن المسار الأدبي البحت فلا بد لنا من **استقراء تراثنا القصصي العربي واستلهامه كمنطلق أساسي صلب لا إمكانية لخلق مدرسة عربية روائية وقصصية بدونه وخارجه**. وإلا لكانت محاولاتنا سرابية، ضبابية مشكوكاً في نسبتها ومشكوكاً في جدوى وفي قيمة إضافتها للتراث الإنساني.

ومعنى **الاستقراء والاستلهام لا يعني ألبتة إعادة نفس الأشكال**، وإلا لفقد الخلق الأدبي والإبداع الفني كلّ مبرر لوجوده، فنحن أساساً نعيش زماناً غير زمان أجدادنا!!

ولكن مثلما يعلمنا علم الحياة (La Biologie) لا يمكن **لمدرسة عربية روائية أو لرواية عربية** بأتم معنى الكلمة أن تظهر خارج ذلك الموروث، فمثلما نجد «جينات» وراثية في الخلية الحية الحيوانية والنباتية ونجد «برنامجاً» مسبقاً محكم التدبير والاتفاق، فنحن كعرب شئنا أم أبينا ـ نحمل في دواخلنا وداخل كلّ خلية فينا مميزات وراثية معينة تتحكم إلى حد ما في تصوراتنا وفي نفسياتنا وفي طريقة تأثرنا وفي ردود

فعلنا وفي معاملاتنا لبعضنا البعض وللآخرين.

**3 ـ أمهات كتبنا القصصية العربية:**

وهنا يجب أن نرجع لكثير من آثارنا وندرسها بأنفسنا ـ بعد أن اكتشفها وأبرز لنا قيمتها مستشرقون، كانت لهم أغراض ونوايا. !! **وهدف هذه الدراسة استشفاف مميزاتها الإبداعية في ميدان القصة والرواية.**

ومن هذه الآثار القيّمة نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

(أ) الأساطير الشعبية وبالخصوص أساطير الجاهلية ومنها أسطورة: **أساف ونائلة** وأسطورة: **الدبران والثريا**.. الخ[18].

(ب) خرافاتنا الشعبية وخصوصاً خرافات **الغولة في تونس**[19].

(ج) **قصص القرآن** العديدة التي ورد فيها قوله تعالى: ﴿نحن نقصّ عليك أحسن القصص﴾.

(د) الخبر الأدبي ـ في الأدب العربي ومن ذلك بالخصوص أخبار المغنين والمغنيات في كتاب: **الأغاني** لأبي الفرج الأصبهاني وأخبار العرب ومعاركهم في **أيام العرب**[20] والخبر فيه لمحة خاطفة وأحداث وشخصيات ـ وتلك بعض جوانب القصة ـ ولكن هنا، كما لا يخفى ـ إختلاف هام بين النوعين الأدبيين!

(هـ) الرسائل الفلسفية العربية مثل **كليلة ودمنة** لابن المقفع **ورسالة الغفران** للمعري[21]**ورسالة حيّ بن يقظان** لابن طفيل، وإن كان الجانب الفلسفي هو الطاغي والواضح في هذه الرسائل ولكن هذا لا يمكن أن ينسينا جانبها القصصي.

(و) **الحكايات** ومن ذلك حكايات العيارين والشطّارين وكلّ الطبقات الاجتماعية المهمشة والتي تركت لنا رصيداً قصصياً ثميناً جداً، فيه الكثير من الحس والذكاء الشعبيين[22].

ومن ذلك **حكاية أبي القاسم البغدادي** تأليف محمد بن أحمد أبي **المطهّر الأزدي**[23].

(د) **ألف ليلة وليلة** في طبعاتها العديدة وترجماتها إلى لغات العالم **قاطبة**[24] وبالخصوص ترجمتها الأولى إلى الفرنسية سنة 1704 من طرف Galland.

وهذه القصص العديدة أو هذه الموسوعة القصصية التي تعتبر من التراث العالمي ـ والتي يحسدنا الكثيرون عليها ـ أثّرت في الغرب كلّه منذ ترجمتها إلى الآن، أثّرت في كلّ الأطفال وفي كلّ الأجيال وفي كلّ الأدباء والعظام منهم بالخصوص الذين قرأوها المرات تلو المرات، وبقيت مصدر إلهام لا ينضب إلى يومنا هذا للموسيقيين وللسينمائيين ونذكر من الأولين Rimsky Korsakof الروسي وسنفونيته **شهرزاد** ومن الثانين المخرج الايطالي الكبير بازوليني الذي أخرج فيلماً بعنوان **ألف ليلة وليلة** في آخر السبعينات منع من العرض في البلاد العربية لاحتوائه على مشاهد جنسية اعتبرت تمس بالأخلاق. وهذا هو نفس الموقف من إحدى الطبعات الأخيرة التي احتجزت أخيراً في القاهرة وأحرقت نسخها وقدم ناشرها إلى العدالة.

وثراء **ألف ليلة وليلة** كمادة قصصية موضوع ليس في حاجة لإثبات، وكذلك قيمة هذا الأثر الخالد رغم أن العرب تجاهلوا كلّ ذلك طيلة قرون بدعوى بساطة اللغة أو بدعوى أن هذا الفن شعبي. إذن فهو ذو قيمة متدنية وسوقية. إلى أن جاء الغرب فدرس الأثر وأبرزه فبدأنا أخيراً في مراجعة موقفنا وقد حان الوقت **لذلك فعلاً**[25].

ونحن نعتبر **ألف ليلة وليلة** تماماً مثلها مثل تلك الآثار الروائية الغربية التي تشتمل على عشرات الروايات والتي صاغها روائي عبقري فذ والتي أراد بها تقديم صورة متكاملة لعصره، وأذكر من ذلك آثار هونوري دي بلزاك (1850-1799) **La Comédie Humaine** (عشرات الروايات) و **Les Rougon Macquart** (عشرات الروايات) وهي «القصة الطبيعية والاجتماعية لعائلة عاشت في عهد الامبراطورية الفرنسية الثانية» لصاحبها الروائي الكبير Emile Zola (1902-1840) وكذلك **Les Thibault** للكاتب الفرنسي Roger Martin Du Gard (8 أجزاء) والحائز على جائزة نوبل للآداب سنة 1937.

ويمكن أن نضيف **لألف ليلة وليلة** كتاب **مائة ليلة وليلة** المغربي[26].

(ح) قصصنا الجنسي من ذلك كتاب التيفاثي القفصي (1184-1253م) **قادمة الجناح في آداب النكاح**. المخطوط في المكتبة الوطنية بباريس والذي طبعه مترجماً المستشرق السوري الأصل René Khawam[27] والذي ترجم كذلك محمد النفزاوي (1420م) **الروض العاطر**[28] الذي طبعته مكتبة المنار بتونس عديد الطبعات الشعبية مع كتاب **الايضاح في علم النكاح** (84 صفحة بدون تاريخ).

وهذه الكتب وإن غلب عليها الطابع التعليمي التطبيبي **فهي لا** تخلو من قصص مشوقة ومن حبك سردي ممتع.

(ط) كل **التراث القصصي المخطوط** وهو كثير، أذكر من ذلك عشرات المجاميع القصصية بالمكتبة الوطنية بتونس وكذلك المجاميع الموجودة مخطوطة بالمكتبة الوطنية بباريس، وكل هذا التراث يستلزم دراسة متأنية ومستفضية وعلمية حتّى نعرف ما يحتويه وحتى تدرس تقنياته وإن كان جلّها موجوداً ضمن **ألف ليلة وليلة** وهي المرجع الأم.

4 ـ وكل هذه الألوان الأدبية القصصية العربية نظر لها **بعضهم** «بتعالي» واحتقار وحكم عليها هكذا وبجرة قلم بالقدم وبفقدان **القيمة** وبالابتذال في حين أنها أنواع أدبية **ذات أشكال ثرية ولها شحنتها الابداعية التي تخطت بفضلها القرون والحدود بين الحضارات واللغات**، وقد ارتوى من تلك الأصول كتّاب وأدباء كبار **معاصرون** نذكر منهم طه حسين في مصر. والطيّب صالح من السودان **خصوصاً** في روايته: **موسم الهجرة للشمال** ومن تونس نذكر **محمود المسعدي** الذي استوحي أسلوبه ومواضيعه من التراث العربي في **أثريه السد** وبالخصوص في **حدّث أبو هريرة قال** الذي يظهر فيه مدى تأثير الأدب الصوفي العربي[29] وأذكر البشير خريّف بالخصوص في روايته: **الدقلة في عراجينها** التي يظهر فيها تأثر الكاتب بآثار قديمة لعلّ **أهمها ألف ليلة وليلة**[30] وكذلك في روايته: **برق الليل** (طبعة بوسلامة، تونس) فأجواؤها هي أجواء **ألف ليلة وليلة**.

وهؤلاء جميعاً قد استلهموا تراثنا القصصي القديم دون أن **يبقوا**

أسرى له. **فأضافوا وأسسوا** ودلوا على إحدى الطرق الأصيلة، متجاوزين الإطار الأصلي الذي كان منطلقاً لهم.

5 ـ والآن يبرز تسرع بعض نقادنا الذين أجهدوا أنفسهم وحبّروا الدراسات وطبعوا الكتب ليثبتوا أن أول رواية عربية هي: زينب لمحمد هيكل وأن أول قصة تونسية هي ما كتبه حسن حسني عبد الوهاب أوائل القرن العشرين وأن أول رواية تونسية هي: **هيفاء وسراج الليل؟ أو الساحرة التونسية؟**[31] مثلما ذهب لذلك كل من الأديبين محمد صالح الجابري وعزالدين المدني والباحث الأستاذ فوزي الزمرلي[32].

لذلك نحن نعتقد أنه قد آن الأوان لمراجعة بعض المفاهيم الخاطئة **وإعادة ربط الصلة مع جذورنا وتراثنا**، وكما قلنا فليس معنى هذا أن نسقط في الفولكلور بمعناه السلبي، وأن نعيد نفس الصياغة فنسقط في التكرار الباهت الميت ولكن أن نساير درجة وعي شعوبنا وبالخصوص درجة استساغتها **ومدى قدرتها على هضم الأشكال القصصية الجديدة**، وليس معنى هذا أن نمنع التجريب و«نحرّمه» بل لا بد أن يتواصل ذلك من طرف بعض المبدعين الذين يلعبون نفس دور العلماء المختصين في المخابر والذين يكونون دائماً في مقدمة الأمة والمجموعة بل وحتى في طليعة المسار البشري عامة. وأما في ميدان الأدب القومي الحقيقي المعبر عن روح الجماعة فلا يمكن أن نتصور ذلك الأدب في إطار مجموعة محدودة من الرواد وضمن قلة قليلة مبهورة بالغير ولاهثة وراء كل جديد. لذلك لا بد من ضبط أطر عامة للأدب القومي، تسطر المسار وتعطي إشارة الانطلاق وتدل على الاتجاه العام.

ويمكننا القيام بهذا من الآن وبالخصوص في ميدان القصة والرواية[33] ودون انتظار قيام وحدة العرب السياسية، لأن عملنا الأدبي قد يكون أحد العوامل المساعدة فيما بعد على إنجاز هذه الوحدة السياسية المنشودة.

ودعوتنا هذه ضرورية في هذا الظرف بالذات، والعرب تعيش الحروب والتمزق والتذبذب، ويتربص بها الأعداء شرقاً وغرباً، فعندما نعيش هذه المراحل النضالية فإن قومنا، حضارياً في حاجة لأرضية صلبة نقف عليها، وبدون ثوابت ومراجع قوية وتاريخية وبطولية لا يمكن الصمود في زمن القتال. فنحن جميعاً في حاجة لنماذج إعتركتها الحياة وجرّبتها[34].

ونحن في تخطيطنا لمستقبلنا الأدبي القومي نعتقد أنه آن الأوان لوضع قواعد عامة تهيىء هذا المستقبل بعيداً عن الارتجال وعن التجريب العشوائي، حتى نضع حدّاً لنهضتنا التي لا تنهض منذ قرنين! لأن أمتنا في حاجة إلى **العمل والنظام والسلم** وهي في حاجة في الميدان الأدبي والفني كذلك إلى **الوضوح** وإلى العمل الخلاق المبدع المتأصل بعيداً عن التأثر السطحي وعن الانبهار والتبعية.

## IV ـ القواعد الضرورية لخلق رواية وقصة عربيتين جديدتين

1 ـ نعم، لقد آن الأوان أن نقي أنفسنا من «ممرات الهواء» الكثيرة التي نقف فيها منذ زمان والتي تهب فيها الرياح في كلّ اتجاه، خصوصاً بعد بعث عديد المجامع العلمية العربية وبعد بروز أكثر من معجم، ولا بد لنا من **بيان مؤسس** (Manifeste) واضح وضوح الشمس يستلهم من منهج وطريقة من سبقنا لذلك من أمثال الإمام الغزالي وابن خلدون وديكارت (Descartes) ومدرسة **La Pléiade** الفرنسية ومنظّرها في القرن السادس عشر Jouchim du Bellay في بيانه المعنون: **Défense et Illustration de la Langue Française**.

2 ـ وهذا البيان يحتوي على أربعة أركان:

(أ) نبذ التقليد ـ في ميدان الرواية والقصة ـ ونبذ التبعية والانبهار نبذاً نهائياً.

(ب) استلهام الذات العربية في **بعدها التراثي**، أي دراسة الأشكال والأجناس الأدبية، دراسة عصرية نقدية، (مثل الخبر والأسطورة والرسالة والخرافة والحديث والقصص الشعبي. . الخ) واستخراج البنية القصصية من كل ذلك وإبراز التقنيات والأبعاد الفنية فيها والاستفادة من ذلك دراسة وإنتاجاً، وكل هذا لم يقع بعد بصورة جدية.

(ج) استلهام الذات العربية في بعدها **الحضاري** بمعنى استلهام معطيات ونتائج العلوم الإنسانية العصرية التي تدرس الإنسان العربي في محيطه وعمله وعلاقاته وثقافته (علم اجتماع. علم نفس، فلسفة، لسانيات. . .).

(د) استلهام وهضم التجارب الروائية الإنسانية قديمها وحديثها. «هذا الترتيب للوضوح فقط وهذه الأركان في الحقيقة متكاملة في علاقة جدلية بينها».

## V ـ خاتمة

1 ـ عند تطبيق هذه الأركان أو بالأحرى بعد تطبيقها، يمكننا أن نخلق أدباً قصصياً وروائياً عربياً جديداً يتجاوز ضرورة الأشكال العربية التراثية المعروفة، وقد يتجاوز كذلك الأشكال الروائية الإنسانية والعالمية المتداولة والأجناس الأدبية المحددة المقننة. وقد يكون هذا الأدب جديداً حقاً «فيه أخذ من كلّ شيء بطرف» أي فيه من الحوار المسرحي ومن الخبر السريع ومن التعليق الصحافي ومن التحليل النفسي والاجتماعي ومن السرد الروائي ومن النقد الأدبي ومن الاستطراد ومن تقنيات السينما. . مما يتماشى ومحيطنا العالمي الحالي وعقلية الإنسان المعاصر وظروف عيشه التي تطغى عليها السرعة وقلة الوقت وصعوبة الحياة في المدينة. . .

وفي هذا الشكل الجديد تجاوز لكل الأشكال وتهديم لكل تقنين تضييقي ولكنه فيه كذلك غذاء وأي غذاء.

فهذا النوع الأدبي الجديد والمنشود، فيه جانب من التراث وفيه تجاوز لذلك وفيه أخذ من تجارب الإنسانية المعاصرة التي ظهرت نتيجة تطور العلوم الإنسانية. وهو **نوع أدبي شامل**، لا حدود شكلية له تقيد من إنطلاقته وثرائه، **فيه تتمازج كل الأنواع الأدبية بل تتكامل** من أجل قصة مشوقة، ممتعة، تشد القارىء وتفيده، بلا إطالة وبلا ملل تفيدنا حضارياً بأن تعمق وعي القارىء بذاته وبمحيطه وبالآخرين، ونجد في هذا النوع الأدبي الشامل هيكل وبنية الخرافة العجيبة أو الشعبية، ذلك الهيكل وتلك البنية الأزلية والتي أبرز حضورها الدائم Vladimir Propp الدارس الروسي (1895-1970) في كتابه القيم: **Morphologie du**[35]

conte، وقد وضح بروب أن شكل الخرافة الشعبية واحد قديماً وحديثاً وعند كافة الشعوب رغم تداخل الأحداث ورغم تنوعها إلى ما لا نهاية لـه، فالهيكـل واحد، والبنية واحدة والخـطوط العـريضـة هي هي، واحدة.

2 ـ ولعل أقرب ما ندعو إليه هو النوع الأدبي الجـديد الـذي يكتبه الكـاتب الأرجنتيني لـويس بـورخس والـذي يـطلق عليـه اسم «Fiction»[35] وبورخس، كما هـو معلوم من المتأثرين حـداً بـالأدب العـربي و**بألف ليلة وليلة** بـالذات[37] ولعـل ما كتبه كـذلـك الأديب التونسي مصطفى الفارسي في كتابه الأخير **حركات** يدخل ضمن هـذا الباب الجديد الذي يلجه الأدب!

3 ـ هذه مقترحات وأفكار مطروحة للنقاش، هدفها البناء وتجاوز للتـذبذب والضيـاع في ميدان فنّي أدبي مضبـوط حتى يضيف العـرب إضـافات متميـزة على السـاحة الإنسـانية فيكـونون هم ذاتهم أولاً[38] ويكونون معاصرين بكل ما تحمله هذه الكلمة من معاني ثانياً.

ويكـون ديدن العـرب في كلّ هـذا ضرورة **تجـاوز الذات وتجـاوز المعوقات** مـدفوعـين بشعور التعـالي (transcendance) يسميه بعضهم **الايمـان** بالله وآخـرون الإيمان بـالمصير **الأفضـل والإيمـان** بـالمستقبـل وبعضهم يسميه **الطموح** وعدم الرضا بالمنزلة التي يصل الإنسان إليها، حتى نبـرر حياتنـا وحتى نعطي دوراً لأعمـالنا في الأرض وحتى نكـون خليفـة الله في الأرض، تلك ضرورة حيـاتية، وتلك رسـالة الإنسـان وقوته.

## الهوامش

(1) يدخل هذا البحث طبعاً ضمن الموضوع العام للمؤتمر «**التحدّي والاستجابة في الثقافة العربية المعاصرة**» وهـو يهم في الحقيقة محورين الثاني: المحور الأول في **الإبداع الأدبي** ومنه بـالخصوص: **ظهـور الأنواع الأدبيـة الجديـدة** والمحور الثاني: **في الغزو الثقافي** ومنه بالخصوص: **التحدّي المضاد في التاريخ الثقافي العربي**.

(2) مثال ذلك المدرسة الحربية بتونس التي بعثت للوجود في 5 مارس 1840 أنظر كتاب الدكتور محمود عبدالمولى: **مدرسة باردو الحربية** ـ طبع الدار العـربية للكتـاب ـ ليبيا ـ تونس 1977 — 163 صفحة.

(3) مثل الخلافات العربية العديدة والانقسامات والحروب الهامشية. ولعلّ أمثلة ذلك الحرب بين الجزائر والمغرب سنة 1963 والحرب بين ليبيا ومصر سنة 1977.

(4) أنـظر موسوعـة: **Histoire de l'Art, la grande aventure des Trésors du monde** Grange Batelière, Paris, Editions Kister, Genève, et Erasme, Bruxelles et Anvers-1973 Tome 8 - p. 150 et 151.

(5) وهي لوحة رسمها في السنوات الأخيرة من حياته، سنوات المنفى في فرنسا، وهي فترة لوحات قاتمة، يائسة حزينة، ترمز إلى تفاهة كلّ أعمال البشر الخاضعة لإرادة الزمن المتسارع والتي لا يمكنها الإفلات من قبضة الموت الذي لا مفر منه.

(6) سورة العلق: الآية الأولى، وهي أول الآيات المنزلات على الرسول.

(7) يراجع هنا كتابان أصدرهما راشد الغنّوشي، الأول ألفه بـالاشتراك مـع مصطفى النيفر وعنوانه: **ما هو الغرب؟** منشورات المعرفـة ـ تونس، بـدون تاريخ ـ 52 صفحة والثاني تحت عنوان: **طريقنا إلى الحضارة** منشورات المعرفة 1975 — 80 صفحة.

(8) أنظر الكتاب التنظيري لصاحب هذه المدرسة، آلان روب غرييه
Alain Robbe Grillet: **Pour un nouveau Roman** — Gallimard — Paris — 1963 Collections **Idées** n 45 — 184 pages.

(9) أنظر مثلاً كتاب عز الدين المدني: **الأدب التجريبي** ـ طبع تونس...

(10) أنظر أعمال فلوبير:
Gustave Flaubert: **Oeuvres** — Edition Gallimard, collection: **La Pleiade**, Tome 2 — Paris 1952, de la page 693 à la p. 1028.

(11) نفس الشيء يمكن أن يقال عن ظاهرة طغت طويلاً على الساحة الفنية في البلاد العربية وهي تقليد رسّامينا للرسم المسمّى **بالتجريدي** الذي لا يمكن أن يكون له أيّ مبرر في الرسم العربي ـ وللرسم العربي تجريد آخر، بتـوجّهات أخـرى ومنطلقات أخرى ـ في حين أننا نفهم ظهور التجريد في الغرب كمرحلة طبيعية لتطوّر الرسم على مدى قرون وبروزه بالخصوص في القرن العشرين الذي مزقته حربان عالميتان مدمرتان تركتا عشرات الملايين من القتلى ومزّقتا العالم وشكّكتا في كل الثوابت والقيم بما فيها ثـوابت الرسم والموضوع والخـطوط، مع مـاضي تاريخي ثوري في ميداني السياسة والفكر يقوّض كل ما هو متعارف عليه وكلّ ما هو «مقدّس» في فترة ما... مثل الإيمان أو النظام الاجتماعي الخ...

(12) هنـاك أعداء كثيـرون في طريقنـا، ولا شك في ذلـك، والصهاينـة في الطليعـة والامبرياليـة بعدهـا... ولكن الداء الكـامن فينا **هـو** أول الأعـداء والمعضلة الحقيقيـة والعائق الأكبـر في نهضتنا. وقـد يكون فيـما أنتجنا من أدب كثيـر من الإبداع ومن المستوى الـرفيع ولكن هنـاك عوائق النشر والترجمة وبـالخصوص الصورة الحضاريـة العامـة للمواطن العـربي وللوطن العربي في أرجـاء المعمورة والتي هي سلبيّة تماماً في أغلب الحالات. والتباكي لن **ينتهي عهده** ما دمنا نزال نعيش عصر أم كلثوم وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش...

(13) André Biely: **PETERSBOURG,** éditions L'Age d'Homme — Lausanne — 1967 — 371 pages. traduit par Georges Nivat et Jacques Catteau — Préface de Pierre Pascal — Postface de Georges Nivat.
وهذه الخاتمة هي دراسة عن هذه الرواية وبها 43 صفحة.

(14) زاربيـلي تونس ومصر وفلسـطين في نوفمبر 1910 والفصـل الأخيـر من روايـة بترسبورغ (3 ص) مخصّص لتلك الزيارة. ولا بد من ترجمة هذه الصفحات ـ على الأقل ـ لقرّاء العربية...

(15) Miguel Angel Asturias: **Hommes de Maïs** — Albin Michel — Paris — 1970 — 312 pages — traduit de l'espagnol par Francis de Miomandre.

(16) لاستورياس أحد عشر كتاباً أدبياً آخر مترجم إلى الفرنسية وإلى لغات أخرى، ومن أشهر ذلك روايته **El Señor Presidente** السيد الرئيس، والتي يندّد بها وبسخرّية بالدكتاتورية «ألّف رواية: رجال من حنطة سنة 1949) وقد صوّرت روايته: «**السيد الـرئيس** (Livre de Poche, n 2503 — 384 pages) في شريط سينمائي».

(17) من قصصه المترجمة للفرنسية نذكر:

**— La Danseuse d'Isu,**
**— Nuée des Oiseaux Blancs,**
**— Les Belles endormies.**

وقد انتحر ياسوناري كواباتا في أفريل من سنة 1972 عن سن 73 سنة (مولود سنة 1899) بطوكيو وقد وضع أنبوب الغاز في فمه. مات منتحراً مثل مواطنه ميشيما يوكيو (1925-1970) الذي انتحر مثل الساموراي القدامى بفتح بطنه بالسيف احتجاجاً على توجّه اليابان السلمي. أنظر مـوسوعـة: **Le Million,** L'Encyclopédie de tous les pays du monde, volume IX — Grange Batelière — Paris — 1972 — p. 343.

(18) أنظر سلسلة مقالات عبدالله محمد حسين (برزت منها 13 حلقة لحدّ الآن تحت عنوان: **أساطير شعبية أم قصص شعبي؟** مجلة الشرق السعودية سنتي 1985 و 1986.

(19) كتاب الغولة للناصر الخمير طبع باريس 1977 — François Maspéro ضمن سلسلة Voix - 208 صفحات بالفرنسية دون صفحات النص باللغة الدارجة مع رسوم وصور. وكذلك كتابه: شمس بين حيطين في نفس الدار سنة 1982 (أنظر استجواب لناصر الخمير بمجلة المستقبل عدد 2/293 أكتوبر 1982) ص 72 و 73.

وأنظر مقال: الغول: الإنسان الوحش في الأدب الشعبي العربي بقلم فاروق خورشيد مجلة الدوحة فيفري 1981 من ص 62 إلى ص 66.

(20) حاول القصاص التونسي الطيب العشاش في الستّينات كتابة أحاديث حديثة على نمط الأحاديث العربية القديمة ولكنه لم يواصل محاولاته...

(21) المعرّي (363هـ - 449هـ) طبع دار المعارف بمصر طبعة 5 تحقيق بنت الشاطىء 1969 - 663 صفحة.

(22) أنظر أطروحة زميلنا الدكتور محمود طرشونة حول هؤلاء الهامشيين:

**Les Marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols —** avec une préfance d'André Miquel — Publications de l'Université de Tunis — 1982 — 556 pages.

وكذلك كتابي الدكتور محمد رجب النجار:

- جحا العربي، سلسلة عالم المعرفة الكويت عدد 10، 1978، 320 صفحة.
- حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي نفس السلسلة عدد 45 سبتمبر 1981، 464 صفحة.

(23) طبع هيدلبرج (ألمانيا) سنة 1902 وطبعة ثانية بالأوفست، مكتبة المثنى - بغداد - بدون تاريخ (LXIX و 146 صفحة).

(24) أنظر بالخصوص طبعتها الثانية ببولاق (مصر) سنة 1279 هجرية في جزئين وترجمة Galland في جزئين لدى Garnier باريس 626 صفحة و 607 صفحات وطبعة المكتبة الشعبية - بيروت - 4 أجزاء - بلا تاريخ وطبعة بريل بليدن، تقديم وتحقيق محسن مهدي 1984 الجزء الأول - 708 صفحات.

(25) أنظر كذلك طبعة برسلاو سنة 1824 والتي أعادت نشرها تباعاً المجلة العراقية: التراث الشعبي من سنوات 1980 إلى 1982 وما بعدها. وأنظر سلسلة دراسات بوعلي ياسين المنشورة ضمن مجلة: دراسات عربية سنوات 1981 لـ إلى سنة 1984 وكذلك دراسات عبّاس خضر بمجلة العربي (1982-1983)... الخ.

(26) تحقيق ونشر زميلنا محمود طرشونة - طبع الدار العربية للكتاب، 1979، 533 صفحة مع مقدمة مهمّة.

(27) Ahmad al-TIFACHI: **Les Délices des cœurs** — Edit|Phébus — Paris — 1981 — 365 pages.

(28) **La Prairie Parfumée où s'ébattent les plaisirs** — Phébus — Paris — 1976 — 286 pages.

وأنظر كذلك كتاب **Le Livre de la Volupté** d'Ahmed Ibn Souleiman édition Le Sycomore — Paris — 1979 — 126 pages.

وكتاب عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي (1445-1505م) ترجمة روني خوّام تحت عنوان: **Nuits de Noces** — Albin Michel — Paris — 1972 (250p.).

(29) سار على هذا المنوال كذلك مصطفى المدائني في روايته: الرحيل إلى الزمن الدامي - طبع الدار العربية للكتاب (ليبيا - تونس).

(30) أنظر دراستنا المخطوطة التي شاركنا بها في ندوة الرواية التونسية التي نظّمها نادي القصة بتونس (ماي 1985) تحت عنوان: الرواية التونسية والجذور، ألف ليلة وليلة والدقلة في عراجينها للبشير خريف.

(31) أنظر مقالاتنا:

أ - حول أصول القصة بتونس. مجلة قصص عدد 60 - أفريل 1983.

ب - في بدايات القصة التونسية: (مقال لا يزال مخطوطاً، شاركت به في الذكرى العشرين لبعث نادي القصة بتونس - ديسمبر 1984).

ج - حول مقال أدب القصة في تونس. مجلة قصص عدد 40 أفريل 1978.

(32) 3 مقالات نشرت بالحياة الثقافية (تونس) أعداد 34و 36و 37 و 38( 1984 و 1985) تحت عنوان: الحركة القصصية في تونس: من النشأة إلى الاستقلال.

(33) بخلاف موقفنا من القصة والرواية، نحن نعتقد أن الاضافة في ميدان الشعر لن تكون إلا خارج القافية وخارج الأوزان الخليلية الستة عشر، وهذان الموقفان ليسا متناقضين كما قد يبدو لو توقفنا عند ظاهر الأمور، لأن التقوقع طيلة قرون داخل أوزان الخليل كان ربّما هو السبب الرئيسي وراء عدم تأثير الشعر العربي على غير الشعوب العربية وعلى بعض الشعوب الإسلامية. ولاعتقادنا أيضاً أن العرب - والشعر ديوانهم الأول وجنسهم الأدبي المميّز - قد جرّبوا كل المواضيع والأغراض فيه حتى اهترأ الشكل الكلاسيكي، فهذه الأوزان ضاقت الآن بعد أن احتوت تجارب قرون، فيها عديد من قرون الانحطاط والمحافظة!! وكان لا بد من تجاوزها وهذا ما تم في ظروف عديدة لعلّ أولها الشعر الشعبي ثم الموشّح وأخيراً الشعر الحر على يد نازك الملائكة والسيّاب وفدوى طوقان، ونفس الشيء وقع مرّات عديدة للشعر الأوروبي ولعل أهم مرحلة تقع في أواسط القرن التاسع عشر بالنسبة لفرنسا على يد رومنطيقي «صغير» هو Aloysius Bertrand صاحب كتاب **Gaspard de la Nuit** والذي يعدّ منبع القصيد النثري، وقد أعجب به: Charles Baudelaire.

أنظر مقالينا: ما الجديد في الشعر العربي؟ (الحياة الثقافية سنة 1977. والشعر إضافة أو لا يكون (مخطوط). ودراستنا عن A.Bertrand التي شاركنا بها في الذكرى المئوية لوفاة شاعر فرنسا الكبير، فيكتور هوجو V.Hugo - كلية الآداب - تونس - نوفمبر 1985.

(34) لعلّ هذا هو بالضبط ما برز خلال مهرجان المربد الشعري الأخير - ورغم حضور تمثال بدر شاكر السيّاب بقامته المديدة - فإن الحاجة الملحّة للمحافظة على شكل القصيد الكلاسيكي، قد ظهرت وكأنها مطلب جماهيري... أو هذا ما عبّر عنه بعض حضور المهرجان...

(35) طبع Seuil سلسلة Points باريس عدد 12 — 1973 — 256 صفحة، وقد استغل هذه النظرية وطبّقها على بعض النماذج القصصية العربية زميلاي سمير المرزوقي وجميل شاكر في كتابيهما: مدخل إلى نظرية القصة الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر 1985 — 243 صفحة.

(36) أنظر مقال أحمد محمد عطية: نحو رواية عربية أصيلة، أول رواية عربية تسبق الرواية الغربية - مجلة الدوحة - ديسمبر 1985. من ص 48 إلى ص 51.

(37) أنظر كتاب **Entretiens avec Georges Louis Borges:** Jean de Milleret، طبع Pierre Belfond باريس، 254 صفحة، بدون تاريخ.

وكذلك كتاب le — **Poétique de la Prose,** Seuil — Points — Paris 1980 — 192 pages.

وكذلك أيضاً كتاب: **Le Remancier et ses Personnages,** François Mauriac **livre de poche** N 897.

(38) أنظر كتاب د. حسن حنفي: التراث والتجديد - مكتبة الجديد تونس 221صفحة. د.ت. وكتاب: طراد الكبيسي: التراث العربي - الموسوعة الصغيرة عدد 12 — 1978، 96 صفحة.

# البحث اللساني العربي

## واقعه وافاقه

د. عبد السلام المسدي ـ تونس ـ

إن لعلم اللسان اليوم خطراً جليلاً في المعارف الإنسانية قاطبة: ما صحّ منها لدى أصحابه وما قُدّرت حقائقه تقديراً. ومن فضول القول لدى ذوي العلم والرّجحان أن يتحدث المرء اليوم عن منزلة اللسانيّات ووجاهة شأنها، فلو فعل لكان شأنه لديهم شأن من ينوّه بالرياضيات الحديثة بين أهل العلوم الدقيقة، أو شأن من يمتدح قيمة التحاليل العضوية وكشوف الأشعة في حقل العلوم الطبية. والأمر عندنا على غير مجراه، والأسباب متكاثرة متضافرة. ففي الوقت الذي يتزود فيه طالب الجامعات المتطورة بحظّ وفير من الدراسات اللسانية سواء أتخصّص في آداب لغة من اللغات أم في فرع آخر من فروع العلوم الإنسانية كالتاريخ والفلسفة وعلم الاجتماع مما جعل التكوين اللساني عنصراً قارّاً في برامج الجامعات المتقدمة، وفي حين أسّست كثير من الكليات إجازة خاصة باللسانيات يقتحمها الطالب باعتبارها تخصصاً متكاملاً طيلة مدارج التعليم العالي فألحقت بصنيعها هذا علم اللسان بمرتبة العلم الكلّي والمعرفة الشاملة فتخلص نهائياً من احتكار الأقوام الذين عرف بينهم أصل نشأته، وبينما اقتضت الثورة اللسانيّة من الجامعات أن تمدّ طلبتها في العلوم الإنسانية بحدّ أدنى من العلوم الدقيقة: بينما يعاين المرء كل ذلك، يلاحظ باستغراب وحيرة تخلّف ركب الفكر العربي في حلبة علوم اللسان، وقد كان يهون أن نبقى مقصّرين في ميدان وضع النظريّات اللسانية وابتكار المناهج الاختبارية فيها لو أنّنا على الأقلّ قد نشطنا الى توفير الثقافة اللسانيّة في جامعاتنا ومؤسساتنا العلمية، ولكنّ جوهر القضية يكمن في أنّ درجة وعينا بخطر علوم اللسان هي نفسها ما زالت في خطاها الأولى، وليست هذه الظاهرة مقصورة على رجل الأدب أو رجل الثقافة العامة بما أننا نتكبد المشاقّ أحياناً لنقنع رجال العلم وركائز الجامعات حتّى يعطوا اللسانيّات جواز سفرها الى حقل الإجازة في الآداب العربية.

ولا نقصد بما قلناه انعدام البحث اللساني في العالم العربي، كيف وكثير من مراكز البحث ومؤسسات التدريس قد بعثت لهذا الغرض بالذات منذ سنوات، بل إن بعض الجامعات العربية قد بادرت بإدراج مادة اللسانيات ضمن برامجها خاصة في أقسام اللغة العربية، ولكن نقصد انعدام إشعاع الفكر اللساني في وطننا العربي.. ومعلوم أن المعيار الاجتماعي في سبر إشعاع الظاهرة العلمية هو أن تتحول إلى معطًى ثقافي وواقع معرفيّ يتقاسمه المتطلعون فكرياً مهما تباينت شرائح الانتماء لديهم اختصاصاً وثقافة، بل نقصد بما قلناه إلى جانب ذلك تعطل الفكر العربي عن أن يقدم للإنسانية في حقول المعرفة اللسانيّة عطاءه الخصيب الذي قد يحرّك به مسار التفكير الحديث بمقوده العلميّ الأصيل.

فهل من كشف ولو تقريبيّ لأسباب هذه الظاهرة؟ ليس ما نقدمه بكشف علميّ بالمعنى الصارم في البحث والاستقصاء وإنما هو تحسّس تقريبيّ قد يصدق في موطن ولا يصدق في آخر، وقد ينطبق بعضه على بعض رقعات الوطن العربي دون أخرى، فهو إذن ضرب من الخواطر نحاول أن نجلو بها العقبات الموضوعية التي تعترض سبيل النهضة اللسانية في الفكر العربي المعاصر حتى إذا وعيناها وعملنا على فكها في صميم واقعنا العلمي والجامعيّ والثقافيّ ابتعثنا منه واقعاً غيره.

وأوّل ما قد يلوح لنا عائقاً أمام نهضة الإشعاع اللساني في الوطن العربي سبب غريب الشأن، يكاد ينطق بالتناقض، ألا وهو اكتمال علوم اللغة عند العرب. وفعلاً فإننا ـ أبناء العربيّة ـ نستجمع إرثاً لغوياً هو من أغزر ما تخلّفه الأحقاب الحضارية لمن بعدها، ويكاد يجزم الناظر بأن العرب بين قديمهم وحديثهم قد أتوا كليّاً على لغتهم جمعاً وتمحيصاً ثم دراسة وتنظيماً حتى عدّت علومهم في اللغة مضرب الاكتمال، فعن هذا الواقع الحضاريّ المعرفيّ نشأت لدى العربي رؤية من القداسة تجاه لغته النوعيّة

وتجاه عملية درس اللغة ذاتها كما نشأ سياج من المحظورات ترسخت بموجبه عقد الاستغناء، فكأنما حال العربيّ اليوم تقول: أفإن رضينا أن نلتجىء إلى غيرنا في علوم الطبيعة وصناعة الطب وأسرار الفضاء أفيليق أن نتتلمذ أيضاً في علوم اللغة على من سوانا؟

فهذا السبب الأول ذو طابع نفسيّ حضاريّ تدعّمه جملة من المعطيات الموضوعية أبرزها عدم تيسر الاطلاع على حقائق علوم اللسان في العصر الحديث، فلم يتسنّ التمييز بموجب ذلك بين دراسة اللغة بوصفها نموذجاً معيناً كأن تكون عربيّة أو صينية أو انجليزية ودراسة اللغة من حيث هي معطًى بشريّ وظاهرة كونيّة وهو منطلق البحث الأساسيّ فيما يسمّى باللسانيّات النظريّة أو العامّة.

ويتمثل العائق الثاني في أن كثيراً من رجال البحث ورواد الفكر وركائز الجامعات قد ظل تصورهم للسانيّات محصوراً كلياً أو جزئياً بحقل الصوتيّات. وعلم الأصوات في مختلف فروعه التشريحية منها والتعامليّة والوظائفيّة، وإن كان له حظّ السّبق في التبلور ومقاربة الصياغة العلميّة الصارمة، فقد تبيّن أنه يقصر عن أن يكون المفتاح الرئيسيّ لإدراك نواميس الحدث اللغوي وبلوغ محركات الظاهرة الكلاميّة في نسيجها المتفاعل عضوياً مع مقولة الإنسان: متكلماً باللغة ومفكراً فيها. ولقد صادف أن جانب الأصوات قد كان من أدقّ ما ضبطه العرب في علومهم اللغويّة. ولما كان الوجه التشريحيّ من علم الأصوات ثابتاً قارّاً لا يتغيّر من لغة إلى أخرى إلا في ضبط خصوصيات السلم الإنجازي حسب حلقاته المشحونة أو الشاغرة فإن الرأي الماقبليّ قد تدعّم لدى العربي إجمالاً وتخميناً بما يوحي له بالكفاف والغناء عن اللسانيات.

ومن أخطر ما عاق ازدهار الوعي اللساني في أوساطنا العلمية معركة الوصفيّة والمعياريّة في المعرفة اللغويّة، بل على وجه التحديد ما لابسها من خلط منهجيّ وتحريف مبدئي تولّدت عنهما مجموعة من المشاكل الزائفة أرْبكت دعاة المعياريّة وأرهقت أنصار الوصفيّة فاستنزفت طاقات من هؤلاء وأولئك وقد ساهم في خلق عقدة الإشكال كل من اللسانيين دعاة الوصفية، وفقهاء اللغة دعاة المعيارية فلا أنصف العربية من ظنوا أنهم حرّاسها ولا خدم اللسانيات من انبروا روّاداً لها.

واللسانيات تنبذ فعلاً كل موقف معياري من اللغة فهي تمسك عن إصدار الأحكام وعن التقييم سواء ما كان منه في ذلك مدحاً أو تهجيناً، لأنها لا تستند إلى تصنيفات الخطأ والصواب ولا إلى مقولة الحسن والقبيح، لذلك قام المنهج اللساني على الوصف والمعاينة فهو بذلك اختباريّ يتتبع الأجزاء استقراء ويصعد منها إلى الخصوصية الجامعة استنتاجاً.

أما فقه اللغة ـ أي علوم اللغة في مفهومها المتواتر تاريخياً ـ فإنه فضلاً عن اختباريته وتقصّيه سبل الوصف والحصر والشّمول فهو تقنينيّ تقعيديّ وبالتالي فهو معياريّ يصدر الأحكام بشأن الاستعمال اللغوي. ولكن أيعني كل هذا أن الوصفية والمعيارية نقيضان بالمفهوم المطلق للنقض؟

ذلك ما اعتقده كثير من أعلام النظر اللغوي ـ ولا سيما فقهاء النحو ـ في أوساطنا العلمية وباعتقادهم هذا قد أثموا، بل إن بعض اللسانيين من بيننا وإن لم يأثموا بنفس الإثم فإنهم لم ينجوا من الارتباك الفعليّ: ويكفي أن نتصور حال اللسانيّ وهو يتعاطى مهمة التدريس فيصلح الخطأ تلو الخطأ مشافهة، ويجر بالقلم الأحمر الجرّ تلو الجرّ على أوراق الاختبارات والمناظرات، ونتصور حاله وهو يكتب فيقدّم رجلاً أمام عين الماضي والمضارع ويؤخر أخرى تجاه اسم (إنّ) وقد تقدم عليه خبرها وطال. وكم أخذ الحرج من اللسانيّ مأخذه والطالب يجادله في شأن الخطأ والصواب!

فالخطأ المبدئيّ الذي وقع فيه كثير منا متمثّل في اعتبار الوصفية والمعياريّة شحنتين متنافرتين حتى اعتبرنا أن اللسانيّ من حيث يلتزم بالوصفية يتحتم عليه الطعن في المعيارية.

والحقيقة التي خفيت عن فقهاء اللغة وعن كثير من اللسانيين أنفسهم هي أن الوصفية والمعيارية مقولتان لا تنتميان على صعيد فلسفة المعارف إلى نفس المنطلق المبدئي ولا إلى نفس الحيّز التصوّري فليستا من طبيعة واحدة حتى تتسنّى مقارعة إحداهما بالأخرى، فليس لزاماً أن تقوم بينهما علاقة ما: من تواز أو تصادم أو تطابق. فهما مصادرتان فكريتان مستقلة كلتاهما عن الأخرى.

فأن يلتزم اللساني في تحسّسه نواميس الظاهرة اللغوية وصف مدونتها واستقراء خصائصها دون تعسّف منه على الاستعمال فذاك موقف منهجي وامتثال اختباري أمّا أن يصدح نفس اللساني في تقرير أحوال الاستعمال بأن هذا خروج عن النمط وهذا اتفاق مع سنن المواضعة في اللغة فذلك موقف مبدئي وامتثال معياريّ، وليس من تناقض بين الأمرين لأنهما موقفان لا يقعان البتة في نفس اللحظة الزمنية وبالتالي فإن الذي يصوغهما ليس هو نفس الشخص من الناحية الاعتبارية وإن فاه بهما نفس اللسان. بل قل ليس الذي يصوغهما هو نفس المنظار.

فالنحو واللسانيّات ليسا ضدّين بالمعنى المبدئي للتضادّ، كيف والنحو نفسه منذ القديم مفهوم مزدوج إذ هو يعني في نفس الوقت جملة النواميس الخفيّة المحركة للظاهرة اللغوية كما يعني عملية

تفسير الإنسان لنظام اللغة بمعطيات المنطق من العلل والأسباب والقرائن، ويتجلى هذا الفرق المفهومي في الصياغة المزدوجة تبعاً لقولك: نحو العربية أو نحو الفرنسية. . . فأنت تعني نظامهما، أو لقولك النحو العربيّ أو النحو الفرنسيّ فالمقصود عندئذ عملية استخراج النظام الداخلي في تلك اللغة.

ولو كان اللساني ـ على حد ما أساء الظن به فقهاء اللغة ونحاتها ـ داعياً فعلاً إلى كسر أنماط اللغةومحرّضاً على خرق قواعدها وإباحة حرماتها لكان على غاية من الانتقاض والإحالة لأنه في اللحظة التي يأذن فيها بانتهاك القاعدة النحوية يخرج من حيّز الوصفيّة، ويدخل حيّز المعياريّة وهذا بديهي لأنه عندما يخطىء الصواب يكون من حيث المبدأ مماثلاً ومجانساً لمن يصوّب الخطأ.

والسبب الرابع ممّا ساهم في إعاقة النهضة اللسانيّة في أوساطنا العلميّة والأدبيّة والثقافيّة وحتى الرسمية اطّراد الظن بأن اللسانيّات إنما تستمد طرافتها وربما شرعيّتها من عكوفها على دراسة اللهجات، ولئن كان علم اللهجات بمثابة الميثاق الفعلي الذي جسّمت به اللسانيّات رفضها لتصنيف اللغات على سلّم معياريّ فأثبتت به أن الكلام البشريّ أياً كان، وحيثما كان، هو مدار علم اللسان لأنه منظومة اختباريّة في حدّ ذاتها تستوجب التشريح العلميّ، وتقتضي المواصفة الموضوعيّة فإن ازدهاره في أوساطنا العربيّة في وقت من الأوقات قد وظفه بعض المستشرقين وبعض اللسانيّين العرب توظيفاً خرج به عن مقاصده العلميّة الخالصة فولج به اعتبارات أخرى مغايرة.

وليس من شك في قيمة علم اللهجات من الناحية العلمية، وليس من شك كذلك في أمانة بعض أعلام الاستشراق عندما نهضوا بهذا العلم ونشطوا لترويجه ولكن لا مهرب لنا من الإقرار موضوعيّاً بأن بعضهم قد عمل على ازدهار علم اللهجات العربيّة بباعث إمّا سياسي غايته استعمارية وإمّا عقائدي يهدف إلى تقليص البعد الديني والوزن الروحي الذي للعربية عند أهلها. وإمّا مذهبي يرمي الى نقض التركيب الهرميّ في المجتمع انطلاقاً من دك بنيته الفكريّة.

ونشط لعلم اللهجات كثير من اللسانيّين من أبناء الوطن العربي فكان منهم ذو حيرة العالم النزيه، وكان بعضهم ممتثلاً للوصايا المحرّكة، وفيهم من كان مؤمناً غرّاً.

وبقطع النظر عن مدى شطط هذا الحكم أو اقتصاده فالواقع الحاصل هو أنّ كثيراً من الريب الحافّة بعلم اللهجات قد انسحبت على اللسانيات عامة فتحرّز الناس عنها فعاقها تحرزهم عن الانبعاث. ولا يهمنا في هذا السياق إلا تقرير هذه الظاهرة بدون غوص إلى جدها إذ هي جزء من واقع نعاينه فعلياً.

أما السبب الخامس فيتمثل في لغة البحث اللساني العربيّ، وهذه معضلة جوهريّة، فكثير من البحاثة العرب في حقول اللسانيات يعمدون عن وعي واختيار الى الكتابة بلغة أجنبية، وتكاد هذه الظاهرة أن تكون عامة سواء من تلكأت خطى بلاده على مدارج التعريب أو من كان بلده قد تخلّص من الازدواج اللساني منذ خلاصه من الاستعمار.

فأن يكتب اللسانيّ العربي مادة بحوثه بلغة أجنبية تقديراً منه أن العربيّة قاصرة عن النهوض بأعباء علمه فهذا مما لا ينتصر له فكر سليم، بل هو في إحدى منزلتين إمّا قاصر الظنّ وإمّا غير خالص السريرة.

وأن يكتب بلغة أجنبية متذرّعاً بافتقار المصطلحات العربيّة حيناً وعدم توحدها أحياناً أخرى فهذا هروب من مسؤوليته أمام العلم وغضّ من حق لغته وأبنائها عليه.

وأن يكتب ليتجه فقط إلى حلقات الاختصاص من رواد اللسانيّات ولا سيّما غير العرب منهم فهذا مطعون فيه، لا من الوجهة العلميّة، وإنما من الجهة المبدئيّة الأخرى.

أما أن يكتب بلغة أجنبية ليتسلم وثيقة الرضى من سادة العلم فهذا تتلمذ أبديّ وهو أشنع، ولكن لا يذهبنّ بنا الجموح الى سلب اللسانيّين العرب كل مبرّر عندما يكتبون بلغة أجنبية، كيف ومنهم من لا يستطيع أن يكتب بغير اللغة الأجنبية،وجهل بعض بحاثتنا وعلمائنا للغتهم القومية ـ وإن لم يبرر من منطلق مبدئي ـ فلا مناص من الإقرار بأنه حاصل فعلاً، ولكن ليس هذا هو الأهم، وإنما تكتسب القضية بعدها الحقيقي عندما يواجه العربي مجال اختصاصه في أحد أفنان المعرفة اللسانية، فيتمثله ويجتهد فيه حتى يضع فيه وضعاً جديداً يمكنه من أن يتقدم بذلك الفن خطوة إلى الأمام، وعندئذ يكون التمزّق: إن كتب باللغة الأجنبية أصاب هدفه العلميّ ولكنّه يعرّض نفسه لكل المطاعن الآنفة الذكر، فضلاً عن أنه يزكّي بصنيعه ذلك عائقات النهضة اللسانية في الواقع العربي، وإن كتب بالعربيّة افتقد القارىء الأوفى لأن «المستهلك» العربي لا يخلو أمره في معظم الأحيان من إحدى حالين: إما أنه لا يتيسّر له إدراك مادة النص فينقم على النص وعلى صاحبه ثم على اللسانيات وفنونها، فيرمي الكل بالألغاز والتعمية، وإما أنه يفهم ولكن يعجز عن تمييز ما هو حاصل مكتسب في العلم وما هو من وضع صاحب البحث المجتهد في مجال اختصاصه، فلا يبقى من قارىء نموذجي إلا نخبة فيخطىء اللساني العربيّ ـ الواعي بأبعاده الحضارية والملتزم بمهجته التاريخية ـ هدفه مرة أخرى، ذلك أن كتاباته تظل تفتقر

إلى القارىء الأمثل: لا في حلقات البحث ونخب الاختصاص وإنما على مدى الجمهور المتثقف والحريص على ألا تقوم في وجهه حقولٌ محظورات يقال عنها إنها من رصيد النخبة «الأكاديميّة».

وإلى ما سلف من علل هذه الحقائق المضنية ينضاف سبب ظرفيّ هو من أعراض حقب التحوّل المعرفي في المجتمعات المتنامية، وصورته أن اللسانيّين العرب يرغب بعضهم عن متابعة ما يكتبه البعض الآخر ولا سيّما باللغة العربية، ويصدق هذا الأمر بتواتر غالب فلا يشذ عنه إلا من ندر منهم: قارئاً أو مقروءاً. وقد يكون من دوافع هذه الظاهرة كثرة الكتابات التي لا يقصد بها إلا التعريف بالعلوم اللغوية وتقديمها بتيسير يضجر منه أهل الخاصة وما هم بمحقّين في ضجرهم إذ لو امتثلوا لوصايا العلم الكلّي لبان لهم أن من أشدّ ما يقترن بوظائفهم تعقّب الطرق التي تقدم بها معارفهم إلى من يعرفها من الناس وإلى من لا يعرفها، وليس أبعد خطراً في حقل النظرية المعرفيّة من شأن اللغة التي يكتب بها البحث في اللغة.

وإذ طغت الكتابات التي من نمط التيسير اطّراد الظن لدى خاصة العلماء أن ما يتلقاه قارىء العربية لا يعدو أن يكون كلاماً ينشد به واضعه رفع الأميّة أو يطلب الشهادة له بأنه فارقها. وفي هذا الظن إجحاف بالعربية وبأهلها، فمكتبتها اليوم على غير ما قد يظن بها من خصاصة في مادة اللسانيّات، ولو راجع المرء منطلق التأليف في ما كان يكتب بعنوان «علم اللغة» ثم يستصحب المصنّفات المتعاقبة طيلة العقود الأربعة الماضية فيضيف إليه المقالات الغزيرة في نوعها وعددها سواء ما تحتضنه الدوريّات المختصّة أو ما تتسابق إليه النشريّات السيارة ذات الرواج الثقافي الغالب فإنه يدرك أن عزوف المختصين عما يكتبه أهل الضاد في هذه المعارف حيف فكريّ قد يحدث يوماً - لو تواصل - قطيعة معرفيّة يعسر بعده رتقها.

وآخر ما يحضرنا من عائقات نهضتنا اللسانية - ولعله أقوى الأسباب اقتراناً بموضوع بحثنا - ازدهار الدراسات القطاعيّة وضمور الأبحاث النظرية: فاللسانيات علم يتأسّس على جذع كلي يتفرّع أفناناً بحسب المشارب وحقول الاهتمام، وذاك الجذع في كلّ المعارف هو الجانب النظريّ من ذلك العلم وبينما اشتغل اللغويون العرب بفروع المعرفة اللسانيّة في جوانبها الصوتيّة والتركيبيّة والدلاليّة وغيرها فأتوا فيها بزاد تحليليّ وتأليفيّ مناطه العربيّة منطلقاً والاستنباط التجريدي مصبّاً، اقتصر اهتمامهم في المستوى النظري على جانب التعريفات مما يتصل بحدّ العلم وضبط موضوعه ورسم خطط مناهجه، فضمر الإبداع التنظيري وتقلّص الإشعاع المعرفي فخفيت أبعاد البحث اللغوي المعاصر حتى كاد المتتبع من المريدين ألّا يتصور للسانيات آفاقاً كليّة تنحو بها منحى المعارف الكونية، وما لم يروّض الذهن برياضة العقل الخالص في قواعد العلم ومعادلاته فيسلك سبيل المتاهات بحثاً عن منافذ الجوهر فاتحاً أقفالها بما يؤسس لها منطقاً هو المنطق النوعي لذلك العلم تنكشف به أسراره وتتركب عليه بنيته فإنّ العلم المخصوص يضيق عن استيعاب نواميس العقل المدرك فيعجز عن شده إليه.

# المشاكل المنهجية في ترتيب المعجم العربي الحديث

ابراهيم بن مراد ـ تونس ـ

**تقديم :**

نعتقد أن ليس من المبالغة أن نقول إن أعرق تجربة عرفتها لغة من لغات العالم الحيّة اليوم في مجال المعجميّة هي تجربة اللغة العربية. فلقد بدأ التأليف المعجميّ عند العرب منذ القرن الثاني للهجرة (الثامن للميلاد) بوضع الخليل بن أحمد الفراهيدي «كتاب العين» الذي حاول فيه، اعتماداً على معطيات رياضية، وضع «المدوّنة المثالية» للغة العربية. ولقد كان الكشف الذي وضعه لمفردات اللغة كشفاً مفتوحاً غير محدود بإقراره مبدأ المستعمل في زمانه والمهمل الذي قد يصبح ذات يوم مستعملاً. وقد نشطت حركة التأليف المعجميّ بعد الخليل وخاصة في أواخر القرن الثاني والنصف الأول من القرن الثالث بإقبال علماء اللغة على جمع شتاتها وتدوين الرصيد المعروف من مفرداتها، فطرقوا مواضيع مخصّصة في رسائل صغيرة، منها اللغوي المحض مثل المثلثات والأضداد ومنها ما هو في صفات الأشياء مثل النبات والإبل والشاء والخيل والمطر والبئر.... إلخ. وقد توّج هذه المرحلة ابو عبيد القاسم بن سلّام الهروي بتأليفه معجمه «غريب المصنّف» الذي جمع فيه الرصيد المشتّت في الرسائل المتفرقة وبوّب مادته بحسب المواضيع. وقد كان «غريب» أبي عبيد إضافة مهمة جدّاً إلى مدوّنة الخليل لإظهاره كثيراً من المستعمل الذي لم يدوّنه مؤلّف كتاب العين.

وقد تواصل تأليف المعاجم في ألفاظ اللغة العامة بعد القرن الثالث فظهرت معاجم عديدة هي أشهر من أن يعرّف بها. إلا أن عامة تلك المعاجم تشترك في بعض السمات التي تجعل قيمتها لا تتجاوز بكثير قيمة كتابي العين وغريب المصنف. وأهم تلك السمات أربع :

أولاها إقتصار معظمها على تدوين المستعمل اللغوي الاعرابي والحضري في مصر بعينه هو جزيرة العرب وتخومها حتى نهاية عصر بعينه هو أواخر القرن الثالث، وذلك لانطلاق مؤلفيها منطلقاً صفوياً محضاً في فهم الفصاحة والاحتجاج بالفصحاء. وقد أهملت لذلك الألفاظ المولدة والدخيلة المستحدثة نتيجة تطور حاجات التواصل في الأمصار المعرّبة. بل إن تلك المستحدثات الممثلة لفصاحة جديدة قد تصدى لها الحفظة على فصاحة عصور الاحتجاج فقاوموها في كتب التصحيف واللحن.

وثانيتها التعقيد في ترتيب المداخل. فالمعاجم القديمة قد رُتّبت مداخلها في الغالب إما بحسب مخارج الحروف الصوتية أو بحسب تتابع المداخل الهجائي الالفبائي اعتماداً على الجذور معرّاة من حروف الزيادة. وهذا الترتيب أيضاً نوعان: أولهما بحسب أوائل الجذور وثانيهما بحسب أواخرها.

وثالثة السمات كثرة الخلط والاضطراب في التعريف. فاللفظ كثيراً ما يعرّف بضده أو يعرّف تعريفين متناقضين، أو يعرّف في أكثر من موضع واحد، أو يعرّف بمرادف أو هو لا يعرف ألبتة كأن يُكتفى بالقول عن نبات أو حيوان ما مثلا أنه معروف.

ورابعة السمات ـ وهي ذات صلة بالأولى ـ هي القطيعة بين هذه المعجم وبين النصوص العلمية العربية وألفاظها ومصطلحاتها. فالمصادر التي اعتمد عليها المعجميّون العرب في الاستقراء والاحتجاج كانت في الغالب أدبية ودينية. أما النصوص العلمية ـ وقد كان الاستحداث والتوليد اللغويان غالبين عليها ـ فقد أُهملت إهمالاً يكاد يكون كلّياً.

كذلك كان ـ إذن ـ شأن معاجم اللغة العامّة العربية. أما المعاجم العملية المخصصة أو المتخصصة فقد كانت أحسن حالاً بكثير. على أن هذا الصنف من المعاجم العربية كان قليلاً وكان يقتصر على علم واحد هو علم الأدوية المفردة، ولذلك سميت

هـذه المعاجم بمعـاجم المفردات. والتـأليف في هذا الصنف من المعاجم قديم أيضاً لأن بدايتـه كانت في منتصف القـرن الثالث الهجـري بظهـور كتـاب «الأدويـة المفـردة» للطبيب الفيلسـوف إسحاق بن عمران. وقد تلت معجم ابن عمران معـاجم كثيرة ألفت في المشرق والمغرب، وخاصة في بلاد الأندلس وجُمعت فيها الآلاف من ألفـاظ المواليـد ومصطلحـاتها. وأهم تلك المعـاجم كتاب «الجامع لمفردات الأدوية والأغذيـة» الذي ألفـه أبو محمـد عبدالله بن أحمد بن البيـطار المالقي في النصف الأول من القـرن السابع الهجري. ولهذه المعاجم ميزات كثيرة نخص بالذكر منها ثلاثاً:

أولاها سهولة الترتيب فيها. فالمداخل مرتّبة فيها ترتيباً هجائياً عادياً إما أبجدياً أو الفبائياً حسب تتابع المفردات غـير معرّاة من زوائدها وليس بحسب الجذور.

وثانيتها دقة التعريف وشموله فيهـا. فالتعـريف فيها منـطقي موسوعي يتكون من عدة أركان قارّة قد تبلغ العشرة أحياناً يحاط فيها خاصة بالدلالة اللغـوية للفظ ثم بخصـائص الدواء المفـرد الطبيعية بوصفه وصفاً علمياً دقيقاً، ثم بخصائصه العلاجية.

وثالثة الميزات هي تفتح هذه المعاجم على المولّد المستحدث من الألفاظ والمصطلحات التي ظهرت في الأمصار، سواء كانت عربية أو عامية محلية أو أعجمية معرّبة.

وما ينبغي تأكيده من هذا التقديم السريع هو أن اللغة العربية قـد عرفت تجـربة رائـدة ـ رغم ما شـابها من هنـات ـ في تأليف المعاجم العامـة والمخصصة. وهـذه المعاجم القـديمة تمثّـل تراثـاً معجمياً أصيلاً قد توفـر للمعجميين العـرب المحدثـين، فهم لم ينطلقوا من عدم بل وجدوا بين أيديهم تقاليد معجمية سابقة لهم سواء في مستوى الجمع أو في مستوى الوضع. ولا شك أن تلك التقاليد المنهجية لو دُرست الدراسة المعمّقـة ومُحصت التمحيص الدقيق وأثريت بمبادىء منهجية نظرية وتـطبيقية جـديدة لأفضت إلى وضع المنهجية الدقيقة لتأليف المدوّنة المعجمية العربية المثالية. ولقد كتب الكثير عن المعاجم العربية الحديثة وأُظهرت نقـائصها وعيـوبها، ولكن الـذي لاحظنـاه هو أن اهتمـام الدارسـين قـد انصـرف إلى البحث في القضايـا المنهجية الخـاصة بـالتعريف في المعاجم الحديثة، لأن البحث فيه أيسر والمشاكل فيه أظهر. أمـا جانب الترتيب في المعاجم ـ وهو لا يقل أهمية عن التعريف ـ فقد كاد يُهمل ولم يُعْنَ به العناية التي يستحقها. ولذلك فقد رأينا أن نخص هذه القضية بالدرس في هذا البحث، على أنه لا يمكن لنا في بحث محدود مقيّد زمنياً أن نستقرىء مشاكل الترتيب المنهجية في عدد كبير من المعاجم. ولذلك فقد رأينا أن نكتفي بالنظر في معجمين اثنين من معاجم اللغة العامة وأن نهمل النظر في المعاجم المخصّصة في مصطلحات العلوم، فالمعاجم المخصّصة قد اتبعت في جلّها طريقة في الترتيب شاذة غريبة نرفضها من حيث المبدأ هي الترتيب على حروف الهجاء الأعجمية، الفرنسية والانكليزيـة في الغـالب. فهي إذن لم تُرتِّب مـداخل معجميـة عربيـة بل رتّبت مداخل أعجمية اعتبرت مرجعية بالنسبة إلى المصطلحات العربية التي هُمّشت ونُزّلت المنزلة الدنيا. أما المعجمـان العامـان اللذان اخترناهما فهما «المعجم الوسيط» الذي أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهـرة[1] و«المعجم العربي الحديث لاروس» الذي ألفـه خليل الجـر»[2]. وقد راعينـا في اختيار هـذين المعجمـين جمعهـما بـين التأليف الفردي والتأليف الجماعي، ثم اختلاف طريقة الترتيب فيهما. ثم إنهما معجمان لهما من جليل الميزات ـ في مستوى المادّة المعجمية التي تضمّناها ـ ما لا يمكن إنكاره.

## مشاكل الترتيب:

يقدم لنا «المعجم الوسيط» و«المعجم العربي الحديث» طريقتين في ترتيب المداخل المعجمية مختلفتين:

أولاهمـا طريقـة «المعجم الوسيط» وهي الـطريقـة الهجـائيـة الألفبائية العادية بحسب أوائل الجذور. فالجذر الواحد ـ وهو في الغـالب ثلاثي ـ يعتبر مدخلاً رئيسياً يُجمع تحته عدد من المداخـل الفرعية المشتقة منه أو التي يُعتقد أنها مشتقة منه، فـ «ابن آوى» تحت جـذر «أوى»[3] و «الآيـة» و«الأيـاة» تحت جـذر «أيـا»[4] والأمدّان» و«المادّة» و«المداد» مجتمعة تحت جذر «مدد»[5] و«الميناء» تحت «وني»[6].

وثـانيتهما هي المتبعـة في «المعجم العربي الحـديث» وهي مثل الأولى هجائية ألفبائية[7] عادية بحسب أوائل الألفاظ المفسّرة التي اعتبـرت مداخـل رئيسية قـائمـة بـذاتهـا مستقلّة عن جـذورهـا الأصول. وهذه الطريقة ليست مستحدثة مأخوذة عن الافرنج كما ظن البعض وهما[8] وليس مؤلف «المعجم العربي الحـديث» أول من دعا إليها[9] وليست أول محاولة من نوعها في العالم العربي[10] كما توهم المؤلف، بل هي طريقة قديمة كانت غالبة الاستعمال في معاجم عربية كثيرة وخاصة في معجم غريبَيْ القرآن والحديث وفي معاجم الأدوية المفردة. فاللفظ الـواحد ـ إذن ـ في هـذا الترتيب يعتبر مدخلاً مستقلاً عن جذره الذي اشتق منه ويدرج ـ لذلك ـ بحسب تتالي حروفه في موضعـه من باب الحـرف الذي ينتمي إليه، فـ «ابن عرس» فيه في حرف الهمزة بعدها النون[11] وليس في باب العين كما في «المعجم الوسيط»[12] و«المحارة» فيه في باب الميم[13] وليس في بـاب الحاء تحت «حـور» كما في «الـوسيط»[14] و«المنطاد» في باب الميم أيضاً[15] وليس في باب الطاء تحت «طود»

كما في «الوسيط»[16].

إن هاتين الطريقتين تعتبران تطويراً مهماً لمناهج الترتيب المعجمي العربية، وهي مناهج قد غلب عليها في القديم التعقيد فقلّت لذلك جدواها بالنسبة إلى مستعمل المعجم العربي العادي في العصر الحديث. وهما تندرجان بدون شك ضمن مساعي اللغويين العرب المحدثين إلى تيسير المناهج في استعمال اللغة العربية ودراستها[17] ولكن لهاتين الطريقتين محاسنها ومساوئها، ومن مساوئها تنشأ المشاكل المنهجية التي نريد فيما يلي ذكر أهمّها، انطلاقاً من المعجمين. على أن كثيراً من هذه المشاكل ليس خاصاً بهذين المعجمين بل هو عام يكاد لا يخلو منه معجم من معاجم اللغة العامة العربية الحديثة:

1) عسر الطريقة الأولى على الطالب، بل وعلى الباحث أيضاً، وخاصة إذا كان هذا أو ذاك من غير الناطقين بالعربية. ذلك أنه إذا أراد البحث عن «المحارة» و«المنطاد» و«الميناء» فلا بد له من رياضة فكرية قوية ليعلم أولاً أنها مشتقات من «حور» و«طود» و«ونى». أما إذا أراد البحث عن جمع «إنسان» فلن يجده في جذر «أنس» بل قد يطول به البحث ويلجّ حتى يجد «الناس» في جذر «نوس».

2) التعسف الكبير في تدوين المداخل الفرعية أو مشتقات الجذور، وهذا التعسف بارز جليّ في «المعجم الوسيط» وليس هو من خصائص هذه الطريقة ـ وإن كانت سبباً مباشراً له ـ بل هو ناتج عن عدم تهيئة منهجية دقيقة مضبوطة صارمة لتطبّق في ترتيب مداخل هذا المعجم، ولا شك أن ذلك كان عن استسهال مسبّق لترتيب مداخل المعجم تحت الجذور، ويبدو أن لجان معجم اللغة العربية بالقاهرة التي قامت بإعداد هذا المعجم قد عنيت عناية خاصة بجمع المادة المعجمية، فوفقت إلى حدّ كبير جعل الدكتور إبراهيم مدكور يقول عن المعجم: «لا سبيل إلى مقارنته بأي معجم من معاجم القرن العشرين العربية فهو دون نزاع أوضح وأدق وأضبط، وأحكم منهجاً وأحدث طريقة»[18]. وأهم مظاهر التعسف والاضطراب في هذا المعجم:

أ ـ التكرار في تدوين المداخل المفسرة. فاللفظ الواحد قد يتكرر ذكره في أكثر من موضع واحد ويتكرر معه تعريفه ولكن مع زيادة أو نقصان أو بنص جديد قد يختلف عما سبق. ومن أمثلة ذلك «الألّوة» وقد فسّر تحت جذر «ألو»[19] وجذر «ألوى» (كذا)[20] وجذر «لوى»[21]، و«الأقحوان» وقد فسّر في باب الهمزة في مدخل رئيسي مستقل[22] ثم تحت جذر «قحا»[23]، و«البيرق» وقد فسر تحت «برق»[24] ثم في مدخل رئيسي مستقل[25]، و«ميداء» وقد فسّر تحت «مدى»[26] ثم تحت «ميد»[27]. . الخ.

ب ـ ترتيب الألفاظ المركبة ترتيباً مضطرباً، ذلك أن من مداخل المعجم ما هو مركب من جزءين أو أكثر. وقد جرى مؤلفو المعجم على ترتيب الألفاظ المركبة من جزءين بحسب الحرف الأول من الجزء الثاني للفظ. ومن أمثلة ذلك إثبات «ابن آوى» تحت جذر «أوى»[28] و«ابن عرس» تحت «عرس»[29] و«بنت وردان» تحت «ورد»[30] و«ست الحسن» ـ وهو من العامية المصرية ـ تحت «حسن»[31] وقد فسرت هذه الألفاظ كلّها في مواضعها المذكورة. ولكن يبدو أن هذا الاختيار كان اعتباطياً محضاً، ذلك أن من الألفاظ المركبة ما يتكرر ذكره. وتفسيره بحسب ترتيب جزئه الأول وجزئه الثاني معاً، ومن أمثلة ذلك «دم الأخوين» الذي أثبت وفسر تحت جذر «أخو»[32] وتحت «دم»[38]، و«سام أبرص» الذي أثبت وفسر تحت «برص»[33] ثم تحت «سمم»[35] بل إن من هذه الألفاظ ما يرتب بحسب الحرف الأول من جزئه الأول فقط، ومن أمثلة ذلك ألفاظ «اذن الحمار» و«آذان الأرنب» و«آذان الجدي» و«آذان الدب» و«آذان الشاة» و«آذان العبد» و«آذان الفيل» وكلها أسماء نباتات، فقد أثبتت جميعاً تحت «أذن»[36].

ج ـ ترتيب الألفاظ الاعجمية المعربة تحت جذور عربية ليس بينها وبين مداخل المفسرة أيّ صلة اشتقاق، والحقيقة أن مؤلفي المعجم قد حاولوا التخلص من هذه الهَنَة فخصّوا الألفاظ الأعجمية في الغالب، بمداخل مستقلّة رئيسية، ولكنهم قد اقتصروا في ذلك على الألفاظ الظاهرة العجمة التي لا يمكن إخضاعها لصيغة قياسية من كلام العرب، بل إن من الألفاظ الأعجمية التي تعسّف المعجميون القدماء فأخضعوها لجذور عربية صرف ما أخذ المؤلفون منه موقفاً فأدرجوه في مداخل مستقلة رغم ظاهر نسبته إلى أصول عربية، مثل «الابريز»[37] و«الابزن»[38] و «أبليس»[39] و«الأسطول»[40]. إلا أنهم لم يتقيدوا بهذا المبدأ فخلطوا في مواضع كثيرة فأثبتوا مداخل أعجمية كثيرة ـ قد صرحوا هم أنفسهم بعجمتها ـ تحت جذور عربية ومن أمثلة ذلك «الإجّانة» المفسر تحت «أجن»[41] و «البارجة» المذكور تحت «برج»[42] و«البريد» المذكور تحت «برد»[43] و«البيرق» و«البيرقدار» المذكور تحت «برق»[44]، و«البنك» و«البنكنوت» المذكوران تحت «بنك»[45]. . . الخ.

د ـ الاضطراب في معاملة بعض الصيغ سواء من حيث الترتيب أو من حيث الترتيب والتفسير معاً. ونخص بالذكر منها صيغة «يفعول». فالألفاظ التي على هذه الصيغة قد أخضعت بجذور ثلاثية أصلية، مثال ذلك وضع «اليعسوب» وتفسيره تحت «عسب»[46] و«اليعضد» تحت «عضد»[47]. إلا أن هذا المبدأ لم يُراعَ دائماً، فـ «اليحمور» مثلاً قد فسر تحت «حمر»[48] ثم في

مدخل رئيسي مستقل في باب الياء[49] وكذا فعل مع «اليافوخ» أيضاً، فقد فسّر تحت «أفخ»[50] ثم تحت «يفخ» في باب الياء[51]. أما «اليعبوب» فقد اكتفي بوضعه وتفسيره في مدخل واحد رئيسي في باب الياء[52].

هـ ـ الخطأ في ترتيب المداخل: وهذا المظهر في الحقيقة قليل، ولكنه موجود ووجوده في معجم قد وضعته مؤسسة علمية لغوية مثل مجمع اللغة العربية بالقاهرة يعتبر نقصاً كبيراً. ومثال ذلك الخطأ إثبات «ختم»[53] قبل «خثعم»[54]، وإثبات «التيترو»[55] قبل «التيبريتر»[56].

3) إلّا أن الطريقة الثانية القائمة على الترتيب الألفبائي العادي للمداخل غير مجددة من زوائدها، وإن كانت أيسر، مدعاة هي أيضاً إلى الوقوع في هنات منهجية كثيرة. ومن أبرز تلك الهنات في معجم لاروس:

أ ـ إبعاد المداخل عن أصولها أو جذورها المشتقة منها. وهذه الهنة في الحقيقة اضطرارية عند اتباع هذه الطريقة في الترتيب، فهي إذن عامة وليست خاصة بهذا المعجم. وقد حاول المؤلف سدّ هذا النقص فاكتفى في الغالب بذكر المصادر بعد الأفعال التي اشتقت منها وأثبتت مداخل رئيسية. وهذا قد أغناه بدون شك عن تكرار شروح وتعريفات كثيرة. ولكن هذا المنحى هو في ذاته نقص منهجي لأن شكل المصدر المرسوم غير شكل الفعل. فـ «ايباء» غير «أبى»[57]، و«مباهاة» غير «باهى»[58]و«تبكير» غير «بكّر»[59]. . . الخ. ويبدو أن هذه الظاهرة قد حيّرت المؤلف وأربكته، فأثبت عشوائياً مصادر في مواضعها من أبواب الكتاب ـ بعد أن ذكرها بعد أفعالها الأصول ـ وأهمل أخرى. من ذلك أنه أهمل ذكر «ايباء» و«مباهاة» و«تبكير» في مواضعها وأثبت «إجماع» و«إجمال» و«إجمام»[60] و«تآزر»[61] و«تأثير» و«تأثيل»[62]. . الخ. ولا شك أن المنهجية الدقيقة توجب إثبات كلّ الألفاظ في مواضعها من المعجم بحسب أشكال رسمها. ولا يخشى مما تحدثه هذه الطريقة في الترتيب من تفكيك المادة اللغوية وبعثرتها وإبعاد الفروع المشتقة عن أصولها لو أثبتت أمام المداخل جذورها الأصول. وهو ما لم يتفطن إليه مؤلف «لاروس» فلم يفعله.

ب ـ إن إثبات المصادر مع أفعالها يعتبر جمعاً بين مدخلين اثنين في موضع واحد. ولو اكتفى المؤلف بهذا المظهر وحده لكان الخطأ هيناً، ولكنه أكثر من الجمع بين مداخل أخرى ذات أشكال في الرسم مختلفة ليست بينها صلات اشتقاقٍ «من ذلك جمعه بين «آزادْرخْت» و«آزا أدْرخت» و«آزادَ دْرخْت»[63] وبين «أرُز» و«أُرْز» و «رُزْ» و«رنز»[64]، وبين «ارطنسيا» و«ارطاسيا»[65]. . . الخ. وهذا الجمع لا موجب له ما دام لكلّ لفظ مستقل بشكل رسمه الحقّ في اتخاذ حيّزه بين مداخل المعجم. وقد ارتبك المؤلف وأضطرب بين الاثبات والاهمال، فنراه ـ مثلاً ـ يثبت «الرز» في حرف الراء[66] ويسقط «آزاأدرخْت» و«آزادَدْرخْت» و«رنز» و«أرطاسيا» في مواضعها.

ج ـ الخلط في ترتيب المداخل المركبة، ومعظم هذه المداخل مركب من جزءين. والترتيب الدقيق يوجب إثبات كل لفظ مركّب في باب الحرف الذي منه جزؤه الأول، وللزيادة في الدقة يمكن ذكر اللفظ تحت الحرف الأول من جزئه الثاني مع وضع الجزء الأول بين قوسين والاكتفاء في التعريف بالاحالة إلى المدخل الرئيسي. وقد خلط المؤلف في ترتيب هذه المداخل المركبة، فمنها ما رتبه بحسب أوله مثل «آذان الأرنب» و«آذان الجدي»[67]، ومنها ما رتبه ـ وفسره ـ بحسب أوله وثانيه معاً، مثل «أبو براقش» المفسر في باب الهمزة[68] وفي باب الباء[69] و«أبو دخنّة» المفسر في باب الهمزة[70] وباب الدال، ولكن تحت مدخل آخر رئيسي هو «دُخُنّة»[71] ثم إن من هذه الألفاظ المركبة ما أهمل ترتيبه كلياً واكتفى بذكره تحت مداخل أخرى رئيسية. ومن أمثلة ذلك لفظ «سام أبرص» المفسر تحت «أبرص»[72] ثم تحت «السام»[73]، و«سراج الليل» المفسر تحت «السراج»[74]، و«سبارة الشحن» المفسرة تحت «الشحن»[75] و «شحمة العين» و « شحمة الأرض» و«شحمة الرمان» و«شحمة الحنظل» و«شحمة الأذن» المفسرة جميعها تحت «الشحمة»[76].

تلك نماذج من مشاكل المنهج في مستوى الترتيب في المعجم العربي الحديث. والمشاكل التي ذكرناها ليست في الحقيقة صعبة الحل لأن قضية الترتيب يمكن الحسم فيها بيسر لو ضبطت منهجية دقيقة تُطبق بدقة في وضع المعجم العربي، عامِّهِ ومخصّصِه. لكن تلك المنهجية لا يمكن لها أن تضبط بدقة وأن تطبق على الوجه المرضي إلا إذا قام بتأليف المعاجم معجميون متخصصون، ولا نعرف حتى الآن معجماً عربياً حديثاً واحداً ـ عاماً أو مخصصاً ـ كان من وضع متخصصٍ أو متخصصين في المعجميّة. فمؤلفو المعاجم العربية الحديثة ـ العامة والمخصصة ـ إما من المشتغلين باللغة العربية من ذوي الهموم الثقافية العامة، أو من العلماء المتخصصين الذين ليس لهم بعلم اللغة إلا صلات ضعيفة.

(1) معجم اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الوسيط، ط 2 القاهرة، 1972 (جزآن).
(2) خليل الجرّ: لاروس، المعجم العربي الحديث، ط 1 مكتبة لاروس باريس، 1973 (1307 ص).
(3) المعجم الوسيط، 33/1.
(4) نفسه، 35/1.
(5) نفسه، 864/2 - 865.
(6) نفسه، 1071/2.
(7) وليس ترتيباً أبجدياً كما توهم المؤلف في تقديمه وكما يتوهم كثيرون ممن يخلطون بين الترتيب الأبجدي السامي (أ، ب، ج، د...) والترتيب الألفبائي العربي (أ، ب، ت، ث....).
(8) مثل اميل يعقوب في كتابه «المعاجم اللغوية العربية» ط 1 بيروت، 1981 ص 161 و 164.
(9) خليل الجرّ: لاروس ص 2 من التقديم.
(10) نفسه، ص 2 من التقديم.
(11) نفسه، ص 14.
(12) المعجم الوسيط، 599/2.
(13) لاروس، ص 1074.
(14) المعجم الوسيط، 205/1.
(15) لاروس، ص 1164.
(16) الوسيط، 575/2.
(17) أشير إلى تلك الغاية في مقدمتي المعجمين.
(18) الوسيط، ص 8 من المقدمة.
(19) نفسه، 25/1.
(20) نفسه، 854/2.
(21) نفسه، 855/2.
(22) نفسه، 21/1 - 22.
(23) نفسه، 724/2.
(24) نفسه، 50/1.
(25) نفسه، 78/1.
(26) نفسه، 862/2.
(27) نفسه، 900/2.
(28) نفسه، 33/1.
(29) نفسه، 599/2.
(30) نفسه، 1036/2.
(31) نفسه، 174/1.
(32) نفسه، 9/1.
(33) نفسه، 297/1.
(34) نفسه، 49/1.
(35) نفسه، 453/1.
(36) نفسه، 11/1.
(37) نفسه، 2/1.
(38) نفسه، 2/1.
(39) نفسه، 3/1.
(40) نفسه، 17/2.
(41) نفسه، 7/1.
(42) نفسه، 46/1.
(43) نفسه، 47/1.
(44) نفسه، 50/1.
(45) نفسه، 71/1.
(46) نفسه، 606/2.
(47) نفسه، 613/2.
(48) نفسه، 196/1.
(49) نفسه، 1076/2.
(50) نفسه، 20/1.
(51) نفسه، 1078/2.
(52) نفسه، 1078/2.
(53) نفسه، 216/1 - 217.
(54) نفسه، 217/1.
(55) نفسه، 91/1.
(56) نفسه، 91/1.
(57) لاروس، ص 1.
(58) نفسه، ص 216.
(59) نفسه، ص 246.
(60) نفسه، ص 26.
(61) نفسه، ص 261.
(62) نفسه، ص 262.
(63) نفسه، ص 3.
(64) نفسه، ص 61.
(65) نفسه، ص 63.
(66) نفسه، ص 548.
(67) نفسه، ص 2.
(68) نفسه، ص 15.
(69) نفسه، ص 22.
(70) نفسه، ص 15.
(71) نفسه، ص 527.
(72) نفسه، ص 10.
(73) نفسه، ص 644.
(74) نفسه، ص 656.
(75) نفسه، ص 703.
(76) نفسه، ص ص 702 - 703.

# افاق نمو المعجم العربي الحديث

د. أحمد مطلوب - جامعة بغداد

## مسيرة المعجم:

اهتم العرب بلغتهم اهتماماً عظيماً. وطفق اللغويون يجمعونها، وأخذ النحاة يضعون القواعد والأصول. وكانت اللغة العربية تواكب التقدم الحضاري وتحتضن الجديد، ولم تمض قرون إلا وهي من أغنى لغات العالم سعة وشمولاً، ولولا ما أصاب العرب في العهود المتأخرة لبقيت مزدهرة، ولكنها توقفت حينما اجتاحت الأمة العربية محن ونوائب كادت تسلمها الى سلب الذات والجمود.

وكان المعجم من أهم ما عني به العرب، فقد ظهر في البصرة عبقري خط للعربية سبيلها ودفع ا لناس الى العناية باللغة فكان معجمه (العين) أول ما ألف في هذا الميدان. ولا يضير هذا المعجم أن ينسب الى ذلك العبقري الخليل بن أحمد الفراهيدي (ـ ١٧٥هـ) أو إلى غيره، وحسب الخليل أنه وضع فكرته وأرسى قواعده، وصار هذا المعجم علماً في التأليف يرجع إليه الباحثون ويصدر عنه المؤلفون، فهو لا يزال عمدة الدارسين على الرغم من القرون المتتابعة والعلماء الذين ظهروا في كل عصر وأضافوا الى العلم كل جديد.

ويزخر التراث العربي بكتب لغوية كثيرة، فهناك كتب الغريب، والفقه، واللغات والهمز والحيوان والمواضع والبلدان، والأفراد، والتثنية والجمع، والأبنية، والصفات[1] وهناك المعاجم التي تعد من مفاخر العرب والمسلمين، وقد بدأته بالعين في القرن الثاني للهجرة ولا تزال تصدر هنا وهناك على امتداد الوطن العربي. وهي متفاوتة في ترتيبها ومادتها، وقد درسها كثير من المعاصرين، وقسمها عبدالله العلايلي الى مناهج ثلاثة:

الأول: منهج الخليل في العين، والمحكم لابن سيده، والجمهرة لابن دريد.

الثاني: منهج ابن فارس في كتابه مقاييس اللغة، والمحيط للصاحب ابن عباد، والأساس للزمخشري والمصباح المنير للفيومي.

الثالث: منهج الجوهري في الصحاح، والعباب للصغاني، ولسان العرب لابن منظور، والقاموس المحيط للفيروزآبادي.

وملخص الأساس للزمخشري[1].

وقسمها الدكتور حسين نصار الى أربع مدارس.

الأولى: تضم العين للخيل، والبارع للقالي، والتهذيب والمحيط للصاحب بن عباد والمحكم لابن سيده.

الثانية: تضم الجمهرة لابن دريد، والمقاييس والمجمل لأحمد بن فارس.

الثالثة: تضم الصحاح للجوهري، والعباب للصغاني، ولسان العرب لابن منظور، والقاموس المحيط للفيروزآبادي، وتاج العروس للزبيدي، وكتاب المعيار للشيرازي.

الرابعة: تضم أساس البلاغة للزمخشري، ومعاجم اليسوعيين ومشروعات مجمع اللغة العربية في القاهرة[2].

وقد يكون هذا التقسيم دقيقاً لأن الباحث نظر الى مناهجها وتقسيماتها وأبوابها، ولكنه لا يظهر معالم تطور المعجم العربي ولا يوضح الفروق في عرض المادة، ولا يكشف عما أضيف من الفاظ ولا يبين تطور الدلالة اللغوية وما دخل الألفاظ من معان جديدة ـ ولو رتبها ترتيباً زمنياً لاتضحت حياة نمو المعجم ولسهل وضع المعجم التأريخي الذي يعنى بتطور اللفظة ودلالتها ولا يغني ما قام به المؤلف من تتبع مادتين عرضهما من خلال تقسيم المعجم الى مدارس جاء البارع لأبي علي القالي (ـ ٣٥٦ هـ) فيها بعد العين في المدرسة الأولى، وجاء كتاب الجمهرة لابن دريد (ـ ٣٢١هـ) أول معجم في المدرسة الثانية، وجاء الصحاح للجوهري (ـ ٤٠٠هـ) أول معجم في المدرسة الثالثة، وجاء أساس البلاغة للزمخشري (ـ ٥٣٨هـ) أول معجم في المدرسة الرابعة التي ضمت معاجم اليسوعيين ومشروعات مجمع اللغة العربية في القاهرة، وهي متأخرة عن الأساس بقرون.

---

(١) تنظر هذه الرسائل والكتب في المعجم العربي نشأته وتطوره ج١ ص٣٧-١٩٧.

(١) ينظر تهذيب المقدمة اللغوية ص٢٦٨.

(٢) ينظر المعجم العربي ـ نشأته وتطوره ـ ج١ ص٢١٧، ج٢ ص٤٠٣.

إن هذا الترتيب ـ على الرغم مما فيه من منهجية ـ يقطع خط التطور، ولا يخدم الألفاظ وتغير دلالتها بتغير الأزمان ولا يحقق تحديد ظهور اللفظة أو استعمالها الجديد. وإذا ما أريد بحث الدلالة وجب أن ترتب المعاجم ترتيباً زمنياً، وتدرس كل مادة لتتضح مسيرتها ويحذف المكرر ويثبت ما أضيف خلال العهود السابقة. وهذه خطوة مهمة في وضع المعجم الحديث الذي يسعى اليه الباحثون الذين لا يقدرون على مراجعة المادة في المعاجم كلها لبعد كثير منها عن أيديهم، ولأنها تستغرق زمناً في المراجعة وجهداً في التدقيق. وقد بذل جهد كبير في نهاية القرن الماضي ومطلع هذا القرن، وظهرت معاجم كثيرة حاولت أن تستخلص خير ما في المعاجم القديمة، ولكن معظمها ظل في نطاق ما رسمه القدماء من تشتت للمعاني يتعب المراجع، وشرح غامض يرهق الدارس كما أنها لم تعن بالجديد وبما طرأ على اللغة العربية بعد عهود الاستشهاد التي وقف عندها كثير من اللغويين والنحاة.

ومن تلك المعاجم «محيط المحيط» لبطرس البستاني الذي صدر جزؤه الأول ١٨٦٦م محتوياً على ما في القاموس المحيط للفيروز آبادي من مفردات اللغة وعلى زيادات كثيرة أخرى، ومضيفاً الى أصول الأركان فيه فروعاً وتفاصيل شتى. وألحق البستاني بها اصطلاحات العلوم والفنون وكثيراً من المسائل والقواعد والشوارد، وما لا يتعلق بمتن اللغة. وذكر كثيراً من كلام المولدين وألفاظ العامة منبهاً في أماكنها على أنها خارجة عن أصل اللغة، وذلك لكي يكون معجمه كاملاً شاملاً يجد فيه كل طالب مطلوبه.

واختار في ترتيبه اعتبار أول حرف من الكلمة دون الأخير، لأن ذلك أيسر في التفتيش عنها، فإذا كانت اللفظة مجردة تطلب في أول حرف منها، وإذا كانت مزيدة تجرد أولاً من الزوائد ثم تطلب في باب الحرف الأول مما بقي. وإذا كان في الكلمة حرف مقلوب عن آخر فتطلب تلك الكلمة في مكان الحرف الأصلي المقلوب عنه. وعلى ذلك تطلب «أبد» من باب الهمزة، و«استخرج» في «خرج» من باب الخاء، و«قاتل» في «قتل» من باب القاف، و«قام» في «قوم» و«باع» في «بيع» و«غزا» في «غزو» و«رمى» في «رمي»(١). وليسهل على الطالب ميز بين الأفعال والأسماء، وبين المجرد والمزيد من النوعين ـ كل نوع على حدته مندرجاً مع نظيره من الأبنية. ففي «أبد» ذكر مضارعه ومصدره وجاء به لازماً ثم متعدياً بالحرف وبالتضعيف وذكر بعض الصفات والأسماء والظروف واتبع هذا المنهج في مواد معجمه الأخرى.

وله «قطر المحيط» الذي أصدره سنة ١٨٦٩م واختصر فيه معجمه الأول ولم يخرج عن المنهج الذي رسمه فيه. ولم يكن فيه حذف كثير، وبالمقارنة بين المعجمين يتضح أنه لم يحذف من المادة شيئاً ذا بال، ويكاد معظم ما ذكره في المواد يكون واحداً فمادة «أبد» في الاثنين واحدة، ولكن ـ على الرغم من ذلك ـ يعد هذا المعجم مختصراً للأول وأن نسبته اليه توشك أن تكون كنسبة قطر دائرة الى محيطها(٢).

وأصدر سعيد الخوري الشرتوني معجم «أقرب الموارد في فصح العربية والشوارد» في عام ١٨٨٩م، وقد رجع الى ابن منظور

(١) تنظر فاتحة محيط المحيط وفاتحة قطر المحيط.
(٢) فاتحة قطر المحيط.

والزمخشري والجوهري والفيومي والراغب الأصفهاني والمطرزي والزبيدي والفيروز آبادي وابن فارس والرازي، وأخذ من كتبهم الباب وقسمه الى قسمين:

الأول: في مفردات اللغة الصرفة.
الثاني: في المصطلحات العلمية والكلم المولد والأعلام.
وضم ذيلاً يتضمن ثلاثة أمور:

الأول: ذكر ما كان قد تركه عمداً في أول الكتاب أو فاته سهواً في سائر الأبواب.

الثاني: ذكر ما استدركه على اللسان والتاج مما أخذه من كتب الثقات أو من الكتابين وارداً في غير مظانه.

الثالث: ذكر ما وقع في معجمه من الخطأ بعد الفراغ من مراجعته ومعارضته ثانية بالأمهات الصحيحة(١).

وأخرج القسم الأول والذيل، ولم يخرج القسم الثاني ولعل «الزمن لم يمهله ليؤلفه»(٢).

واتبع في الترتيب طريقة المجمل لابن فارس وما شاكله من حيث إيراد الألفاظ باعتبار أوائل أصولها وهي الطريقة التي سلكها مترجمو العربية باللاتينية وغيرها مثل غوليوس وفريتغ وتابعهم عليها من كان نموذج الجد والإقدام بطرس البستاني في محيط محيطه وقطر محيطه. وبناه على أربع قواعد:

الأولى: الاشارة الى أبواب الأفعال الثلاثية الستة.
الثانية: ذكر المقيسات مثل اسم المرة والنوع ومصادر ما فوق الثلاثي وجمع السلامة بقسميه للاستئناس، وكثيراً ما كان يغفلها لأنها مقيسة.

الثالثة: ضبط أول الكلمة بالحرف، مثل «الذرعة» ـ بالضم ـ أي ضم أوله، وإذا عقبه بالتسكين كان الضبط للثاني، وإذا عقبه بالتثليث أو مثلثة، فذلك إشارة الى أن في أوله ثلاث لغات واذا عقبه بالتحريك أو بمحركة كان المراد فتح الأول والثاني.

الرابعة: أشار الى اختلاف معاني الكلمة بتوسيط خط عرضي بين العاطف وما بعده.

والتزم في المادة أن يقدم الأفعال على الأسماء والصفات، وأن يرتبها على الماضي المجرد من الثلاثي أو الرباعي، ثم المزيدة. ففي مادة «أبد» ذكر الفعل اللازم والمضعف، وذكر «تأبد» و«الأبدة» و«الأبد» و«الأبدي» و«أبدا» وهذا ما فعله بطرس البستاني في معجمه. وتحرى في الشرح المحافظة على عبارات الأقدمين والوقوف عند كلام الفحول المقدمين ائتماناً بمن تقدمه من علية المؤلفين وثقات المصنفين، وابتعد عن الألفاظ المبذوءة رعاية لحرمة الأدب. وانتقد تساهل اللغويين في التعريف الدوري وفي قصور تعريف النبات والحيوان. وأقرب طريقة ـ عنده ـ لتعريف كل نوع من النبات والحيوان هي أن يفسر اسمه في الفصيح بما يعرف به من الأسماء العامية في كل طرف من أطراف البلاد العربية.

(١) ينظر أقرب الموارد ج١ ص٥ وما بعدها.
(٢) ينظر المعجم العربي ـ نشأته وتطوره ـ ج٢ ص٧١٩.

وأخرج لويس المعلوف «المنجد» في عام ١٩٠٨م، وقد اختصر فيه محيط المحيط وسار على منهجه واستعان بالمعاجم القديمة وتحرى المحافظة على عبارات الأقدمين وأغفل ما مس حرمة الآداب من الكلمات البذيئة التي لا يضر الجهل بها. وهو في ذلك يتبع نهج اليسوعيين الذين حاولوا أن يجردوا معاجمهم من الألفاظ المستهجنة التي لا يقبلها الذوق والأدب. ونال «المنجد» حظوة كبيرة وصار عمدة في فنه على الرغم مما كتب عنه، وطبع أكثر من عشرين مرة، وزيد على الطبعة الأولى مفردات جديدة ومعان مستحدثة ومصطلحات علمية، ووضحت فيه كثير من المعاني ليسهل فهمها، فصار بطبعاته الأخيرة أكثر نفعاً وأسهل تناولاً.

ولعبدالله البستاني معجم «البستان» الذي صدر سنة ١٩٣٠م وهو كمعجم «محيط المحيط» في مادته ومنهجه، ولا يكاد ـ يختلف عنه كثيراً. ففي مادة «أبد» حذف عبارات ـ قليلة وغير من التعبير وقدم وأخر[١]، وليس في ذلك تغيير جوهري، لأن هؤلاء المؤلفين يغرفون من بحر واحد هو «القاموس المحيط».

وله مختصر سماه «فاكهة البستان» أصدره سنة ١٩٣٠ بتكليف من المطبعة الأميركية حين رأت الحاجة ماسة الى معجم لغوي مختصر يحوي الكلمات التي يحتاج اليها طلبة المدارس على اختلاف درجاتها. وجرى البستاني في ترتيبه على نسق «البستان» باعتبار الحرف الأول من الكلمة لسهولة البحث عنها وتتابع مشتقاتها بحسب الترتيب الصرفي، ولم يحذف كثيراً من الأول، وبالمقارنة بين المعجمين في مادة «أبد» يتضح أنه لم يحذف سوى كلمات أو عبارات قليلة لا تؤثر في المنحى العام[٢].

وكانت هذه المعاجم تنحو منحى القديم في ترتيب أصل الكلمة، ولكنها اختلفت عنها في أنها اتبعت أول الكلمة فوسطها فآخرها. وظن بعضهم أن هذه المعاجم لا تزال صعبة لأنها تتبع الطريقة القديمة ولا بد من أن تيسر لتكون سهلة التناول، وليقدر الناشئون على استخراج الكلمات فوضع جبران مسعود «الرائد» وأخرجه سنة ١٩٦٤م ورتب مفرداته وفقا لحروفها الأولى أي أنه لم يرجع الى المادة حسب أصولها وإنما الى حروف الكلمة بحسب ترتيبها. وقد تحدث عن معاناة الرجوع الى المعاجم القديمة فقال إن أساليبها «لم تكن على مستوى العصر، فأدنى للباحث أن يهتدي بسرعة وسهولة الى معاني الكلمات المطلوبة، والكلمات مبثوثة في المعاجم بطرائق تختلف أحياناً بين معجم وآخر حسب قواعد تحاول مراعاة النطق الصرفي وغيره، ولكنها لا تراعي منطق المخارج الأبجدية في أوائل الألفاظ أنى للباحث المستهدي أن يقف على المعنى المراد واللفظة تائهة في مظانها بين إعلال وإدغام واشتقاق وتعريب فإذا بالمدرسة تدرج في باب الدال لا في الميم، وإذا بتدارس تدرج في باب الدال لا في باب التاء، وإذا بقال تحار بين «قول» وقيل»[٣].

وسار على ترتيب الألفاظ حسب حروفها فتوزعت كلمات المادة في أماكن متفرقة وإذا بالإبداع في الهمزة، والبديع في الباء، والمبدع في الميم.

---

(١) ينظر البستان ج١ ص١ـ٢.
(٢) ينظر فاكهة البستان ص١.
(٣) الرائد ص١١ .

وهذه الطريقة جيدة للمراحل الدراسية الأولى ليسهل الرجوع الى مادة المعجم، ولكنها تحرم المثقف من روح اللغة وترابط ألفاظها والوقوف على ما يتصل بالمادة اللغوية الواحدة ومشتقاتها، وتجعل الأفعال والأسماء والظروف تتناثر، والفعل الرباعي يبتعد عن الثلاثي، والمزيد عن المجرد. وقد تكون هذه الطريقة نافعة في معاجم المصطلحات والأعلام والبلدان لا في معاجم اللغة التي ينبغي أن ترتب على أصل المادة للاحتفاظ بالصلة بين الألفاظ ومعرفة أصولها.

ونحا هذا المنحى «القاموس الجديد» للجيلاني بن الحاج يحيى وعلي بن هادية وبلحسن البليش الذي صدر سنة ١٩٧٩م[١]. وهو نافع للشادين في اللغة غير أنه كالرائد يقطع الصلة بين المعاجم القديمة والحديثة ويفكك العربية المعتمدة على الاشتقاق.

وهناك محاولات كثيرة في هذا الميدان، وكلها تسعى الى وضع معجم جديد وان اختلفت السبل. ولعل أهم المعاجم التي احتفظت بسمات المعجم القديم وخصائص المعجم الحديث ثلاثة:

الأول: المعجم لعبدالله العلايلي الذي صدر قسم صغير منه سنة ١٩٥٤م، وهو موسوعة لغوية علمية فنية. وقد حافظ فيه مؤلفه على الوحدة الاشتقاقية وفرق بين أبواب الأفعال تبعاً للمعاني، وبين الحقيقة والمجاز والتنزيل والنقل والاتساع بذكر افروق والعناية بتبيان الدخيل والمولد وأفراد التعدية واللزوم والنص على ميزان الكلمة. وذكر المصطلحات العلمية الصرفة، وأفرد ما هو من وضعه الجديد بمثابة تذييل للجذر، ووضع المزيد الغامض في محله من الزيادة[٢].

واتبع فيه الثلاثي حسب ترتيب حروفه، وأدخل فيه ما يتصل من ألفاظ، ففي الفعل «أبد» ذكر مضارعه ومصدره وما فيه من حروف زيادة واسم الفاعل والأسماء والظروف. وقد حافظ بهذا المنهج على وحدة المادة وسهل الربط بين مفرداتها الراجعة الى معنى أصلي تفرعت منه المعاني المختلفة.

وأصدر سنة ١٩٦٣ مجلداً من معجمه «المرجع»، وقد حذا فيه حذو معجمه الأول. وكان قد قال عام ١٩٥٤م وهو يتحدث عن «المعجم» بأنه قد استوى من رواجعه عنده معاجم ثلاثة:

١ـ معجم صغير، قصره على المأنوس من اللغة في قديمها وعلى المولد الحديث الذي فرض وجوده في دائرة المصطلح العلمي إن تعريباً أو اشتقاقاً.

٢ـ معجم وجيز الشرح متوسط الاحصاء للمفردات.
٣ـ المعجم المطول وهو متسع الجنبات[٣].

الثاني: معجم متن اللغة لأحمد رضا الذي صدر سنة ١٩٥٨م في خمسة أجزاء، وقد وضعه باقتراح من المجمع العلمي العربي بدمشق وعلى النسق الذي رآه المجمع[٤]. ورتبه على أصل المادة المجردة من

---

(١) ينظر كتاب وقائع ندوة إسهام التونسيين في إثراء المعجم العربي ص٢١٧.
(٢) ينظر المعجم ص٢٠ـ٢١.
(٣) ينظر المعجم ص٢٢ـ٢٤.
(٤) بداية سنة ١٩٣٠ وانتهى منه سنة ١٩٣٩ وظل يراجعه وينقحه حتى سنة ١٩٤٧.

الزيادات في الحروف كما هو الحال في سائر معاجم اللغة العربية قديمها وحديثها، لأن اللغة العربية لا تنقاد لترتيب الكلمات على حروف الكلمة كما هي في أصلها وزائدها، لأنها من اللغات المتصرفة التي تدخل في صلبها الزيادات على المادة لزيادة المعنى وتتغير الكلمة بتنوع الاشتقاق وسعته وكثرته تنوعاً يبعث الشتات في الكلمات المشتقة من أصل واحد إذا أريد ترتيبها على صورتها، ويدعو الى تباعدها عن محالها الذي تألفها تباعداً يأباه الذوق العربي.

وبدا الترتيب على نسق واحد وأول ما ذكر من المادة الفعل الثلاثي المجرد على ترتيب أبوابه الستة، ثم المعدى بالتضعيف من الثلاثي، ثم المعدى بالهمزة ثم «افتعل» و«تفعل» وهكذا الى «استفعل». ثم بدأ في الأسماء بالثلاثي المجرد المفتوح الفاء، ثم مضمومها، ثم مكسورها. ثم المحرك ثم صفة فاعل وفاعلة، ثم المفعول وما جرى مجراه، والفعال وما أشبهه والفعيل وأضرابه، ثم المزيد بالميم، ثم أتبع المادة بالمضاعف الرباعي كزلزل في مادة «زلل» ثم ختم المادة بما جاء في أسماء العرب منها، ثم بأسماء الأمكنة والبلدان من بلاد العرب. وذكر مصادر الفعل الثلاثي كلها لأنها سماعية ولم يذكر مصادر الثلاثي المزيد والرباعي لا مجرداً أو مزيداً لأنها مطردة، إلا ما شذ منها عن القاعدة وهو نادر، وقد ذكره الى جانب فعله مثل توضأ وضوءاً وتطهر طهورا وصلى صلاة وأدركه دركاً ومدركاً، وذكر مع الفعل اسم الفاعل منه واسم المفعول.

أما إذا كان في ذكره ـ مفرداً ـ فائدة أفرده بالذكر وذكر النسب الشاذة عن القياس أما النسب القياسية فلم يذكرها إلا ما ندر.

وأشار الى المضارع المجرد بحركة عينه، وذكر الجموع لأنها في الثلاثي سماعية في الأغلب وليس لها ضابط مطرد.

واختار في الشرح أفضل عبارات الأئمة وتجنب سرد كل أقوالهم في الاستدلال على ما ذهبوا اليه منها وترك تعليلاتهم، وأشار الى المجاز معتمداً في الحكم بمجازيته على أقوال الأئمة كالزمخشري في الأساس والزبيدي في التاج وعلى ما جاء في تضاعيف الكتب، ووضع ما عثر عليه في تضاعيف مواد اللغة في كتب الأئمة نادا عن مادته في محله من مادته التي هو منها. وذكر ما وضعه أو صحح إطلاقه مجمعا دمشق والقاهرة من الأسماء الجديدة للمسميات الحديثة. وعني بتدقيق الأوزان والمكاييل ومقادير المساحة القديمة وطبقها على الأوزان والمكاييل العشرية من الغرام والمتر. وذكر الكلمات التي طرأت على اللغة في العصر العباسي بعضها اندثر ولكنه لا يزال مذكوراً في مؤلفات ذلك العصر، وبعضها ما زال مستعملاً الى اليوم. وأعاد بعض العامي الى الفصيح وجعل مكانه الهامش خشية أن يختلط الفصيح بالعامي في متن المعجم، وحرص على أن لا تفوته مادة ذكرت في لسان العرب وتاج العروس. ولم يذكر اصطلاحات العلوم والفنون لأنها خارجة عن اللغة إلا ما كان منها له أساس بالمتن.

وألحق بالمقدمة المصادر القياسية للأفعال المزيدة والرموز الواردة في المعجم والكلمات الطارئة على اللغة مثل ما عربه هو نفسه ومجمع اللغة العربية في القاهرة والمجمع العلمي في دمشق ومجمع مصر الأول (١٨٩٣م) ومجمع مصر الثاني (١٩١٠م) وذكر أوضاعاً نشرها أحمد تيمور والأب انستاس الكرملي.

أما مصادره فقد كانت كتب الأئمة السالفين لأن كتب المتأخرين المعاصرين غير مأمونة الخطأ. وكان يضع أمامه تاج العروس الى جنب القاموس المحيط الى جنب لسان العرب. ويأخذ المادة فيطالعها في القاموس ويدقق في شرحها في التاج ويختصرها في مسودة، ثم يعارضها بما في لسان العرب ويحرص في الاختصار على أن لا يخرج عن مرادهم ومدلول كلامهم ثم ينظر بعد ذلك في أساس البلاغة للزمخشري ومختار الصحاح للرازي والمصباح المنير للفيومي، وبعد ذلك كله يثبت ما استخرجه في موضعه من معجم متن اللغة. ولم ينبه فيما نقله من هذه الكتب الخمسة إلى اسم الكتاب المنقول عنه وأما ما نقله عن غيرها فإنه نبه اليه والى اسم الكتاب[1].

ومعجم متن اللغة خطوة جديدة في وضع المعجم الحديث، لأنه لم يقف عند القديم وحده وإنما أضاف اليه ما استجد من ألفاظ الحضارة وما وضعه مجمعا دمشق والقاهرة.

الثالث: المعجم الوسيط الذي أخرجه مجمع اللغة العربية في القاهرة سنة ١٩٦٠ وهو كمعجم العلايلي في ترتيب مواده، وبالرجوع الى مادة «أبد» تتبين الصلة بينهما، وبذلك حافظ هذا المعجم على الترتيب المرتبط بأصول الكلمة.

وقد استهدفت اللجنة التي وضعته بما أقره مجلس مجمع اللغة العربية ومؤتمره من ألفاظ حضارية مستحدثة أو مصطلحات جديدة موضوعة أو منقولة في مختلف العلوم والفنون أو تعريفات علمية دقيقة واضحة للأشياء. وأهملت كثيراً من الألفاظ الحوشية الجافية أو التي هجرها الاستعمال لانتفاء الحاجة اليها أو قلة الفائدة منها كأنها أجمعت المعاجم على شرحها بعبارات تكاد تكون واحدة شرحاً غامضاً مقتضباً لا يبين حقائقها ولا يقرب معانيها، وأغفلت المترادفات التي تنشأ من اختلاف اللهجات وعنيت بإثبات الحي السهل المأنوس من الكلمات والصيغ، واستعانت في شرحها للألفاظ بالنصوص والمعاجم التي يعتمد عليها وعززته بالاستشهاد بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأمثال العربية والتراكيب البلاغية المأثورة عن فصحاء الكتاب والشعراء وصورت ما يحتاج توضيحه الى التصوير وآثرت في الشرح الأساليب الحية على الأساليب الميتة وأدخلت ما دعت الضرورة إلى إدخاله من الألفاظ المولدة أو المحدثة أو المعربة أو الدخيلة التي أقرها المجمع وارتضاها الأدباء فتحركت بها ألسنتهم وجرت بها أقلامهم.

ويتلخص المنهج الذي نهجته اللجنة في ترتيب مواد المعجم بأنها قدمت الأفعال على الأسماء، والمجرد على المزيد من الأفعال، والمعنى الحسي على المعنى العقلي، والحقيقي على المجازي، والفعل اللازم على الفعل المتعدي. ورتبت الفعل الثلاثي على أبوابه الستة، والفعل الثلاثي المزيد بحرف على «أفعل» و«فاعل» و«فعَّل» والثلاثي المزيد بحرفين «افتعل» و«انفعل» و«تفاعل» و«تفعَّل» و«افعلّ» والثلاثي المزيد بثلاثة أحرف عن «استفعل» و«افعوعل» و«افعالّ» و«افعوَّل» والرباعي المزيد بحرف على «تفعلل».

وأما ما ألحق بالرباعي من أوزان فقد ذكر منها ما رأت اللجنة إثباته

(١) ينظر منهجه في معجم متن اللغة ج١ ص٧٢ وما بعدها.

مع الإحالة عليه في موضعه من الترتيب الحرفي للمواد، فكوثر ـ مثلاً ـ تذكر في «كثر» موضحاً معناها وفي «كوثر» محالة على مادة «كثر» وفُصل» مضعف الرباعي عن مادة الثلاثي وذكر في موضعه من الترتيب الحرفي، فزلزل كتبت في مادة «زلزل» و«زلّ» كتبت في «زلل» وهناك كلمات صدرت بالتاء المبدلة من الواو إبدالاً دائماً كالتؤدة وتجه وتقى وتخم واتّقى والتراث، وقد جعلتها اللجنة مع أصلها في باب الواو. وراعت في رسم مثل «ائتب» إذا وقعت في مبدأ الكلام أن تثبت الهمزتان، همزة الوصل المرسومة ألفاً وهمزة فاء الكلمة المرسومة ياءً، وإن كانت قواعد الصرف تقضي بإبدال الهمزة الثانية ياءً في البدء بالفعل فيقال «أيتب» ورتبت الأسماء ترتيباً هجائياً[1].

وقد جمع المعجم الوسيط بهذا المنهج بين الأخذ بأصول الكلمة وذكرها بحروفها، والاحالة على الأصل، وبذلك سهل استعماله وكان أكثر فائدة للمراجعين الذين لا يعرفون أصل الكلمة. وقد قيل في هذا المعجم الكثير ولكنه يظل نافعاً ومرجعاً مهماً في اللغة لأنه ذكر كثيراً من الألفاظ الجديدة ويسر المعاني وشرحها شرحاً واضحاً وهذا المعجم خير أساس للمعجم اللغوي الحديث إذا ما جرد من الأعلام والبلدان والمصطلحات العلمية الدقيقة، وأضيفت اليه الألفاظ الجديدة مما أقرته المجامع وقبلته اللغة العربية طبيعة وذوقاً.

## آفاق المعجم:

ذلك ما كان من القديم والجديد في العناية بالمعجم، ولكن المعجم العربي لا يزال يستشرف آفاقاً جديدة، وقد دفع ذلك الى أن يفكر العلماء بوضع معاجم تغني المراجع وتقدم له خير زاد بجهد قليل وفي وقت قصير، وان ينهدوا لوضع المعاجم المتخصصة بالعلوم ومصطلحاتها. وتزخر المكتبة العربية بكثير منها، وكان بعضها جهد فرد، وكان بعضها الآخر جهد مجامع لغوية ومؤسسات علمية. وهذا كله يبشر بخير عميم بعد أن وعى العرب ذاتهم وأخذوا يتلمسون طريق البناء ويسيرون بخطى ثابتة تدعمها إرادة قوية ويعززها علم غزير وتخصص دقيق. ولكن الوصول الى الغاية لا يزال بعيداً، ولا تزال خطوات كثيرة تنتظر الباحثين، لأن في العلم سعة وتطوراً، وفي الحياة تقدماً وتجدداً، ولا بد للمعاجم، من أن تنهض بذلك كله لتستوعب الحضارة القائمة وتستشرف ما يسعى الى إقامته المخلصون.

يرى عبدالله العلايلي أن العمل المعجمي على أنحاء:
الأول: المعجم المادي ويبحث على سنة المعاجم القديمة.
الثاني: المعجم العلمي ويبحث في الاصطلاحات.
الثالث: المعجم الاصطلاحي ويكون على نسق الكليات لأبي البقاء والتعريفات للجرجاني.

الرابع: المعجم التاريخي أو النشوئي.
الخامس: المعجم المعلمي، ويضم جميعها باختصار[2].

(١) ينظر تقديم المعجم الوسيط ج١ ص١٠-١٣.
(٢) ينظر تهذيب المقدمة اللغوية ص٢٦٩.

ولعل أهم ما ينبغي العمل من أجله في هذه الأيام خمسة ألوان من المعاجم:

الأول: المعجم العلمي. الثاني معجم المعاني. الثالث: معجم البلدان. الرابع: معجم الأعلام. الخامس: المعجم اللغوي.. ويراد بالمعجم العلمي ما يشمل المصطلحات التي يتداولها أصحاب علم بعينه وقد عرف العرب هذا اللون من التأليف منذ القديم، وظهرت معاجم تعنى بلون من ألوان العلم أو ألوان مختلفة[1].

وزادت وزادت العناية بها في هذا العصر وبلغت المئات، وقدمت أجل خدمة. واهتم العرب بمعاجم المعاني، ولعل «فقه اللغة» للثعالبي و«المخصص» لابن سيده من أشهر ما عرف في القديم، وقد زادت الحاجة اليها في هذا العصر بعد ازدهار الحضارة وتشعب انحائها وكثرة ما دخل من مخترعات وتفنن في الحياة فإذا به يفيض ويدعو الى من يحده بلفظ أو مصطلح يقرب بين الناطقين أو الكاتبين باللغة وقد شعر أعضاء مؤتمر التعريب الذي انعقد بالرباط في نيسان ١٩٦١م بضرورة وضع معجم من هذا اللون فأوصوا بوضع «معجم» معان ليستعين به أبناء العربية في العثور على الألفاظ الدقيقة لما يجول في أذهانهم من المعاني والصور»[2]. وقام عبدالعزيز بن عبدالله بوضع هذا المعجم ونشر فصولاً منه في مجلة «اللسان العربي» وهو تمهيد لكتاب يضم جميع ألفاظ اللغة العربية مبوبة حسب معانيها تبويباً ملائماً لهذا العصر وذوقه يسهل على الباحث أن يعثر فيه على الألفاظ المؤدية للمعاني التي تجول في خاطره، وسيكون هذا المعجم عند إنجازه وطبعه خير هدية لأبناء هذا العصر لأنه يحقق كثيراً من الأهداف اللغوية والحضارية.

وتزداد الحاجة الى معجم للبلدان بعد أن أصبحت المعاجم القديمة لا تعين المعاصرين إذ ليس من الدقة أن يرجع الباحث أو الدارس الى معجم يحدد له المسافة بالفراسخ أو بمسيرة يومين أو سبع ليال كما فعل المعجم الوسيط فقال عن بردى «نهر دمشق الأعظم، يخرج من قرية الزبداني على خمسة فراسخ من دمشق مما يلي بعلبك»[3]. أو أن يرجع الى معجم لا يضم الحديث من البلدان، فبين ياقوت الحموي ونهاية القرن العشرين قرون اندثرت فيها بلدان وقامت مدن وأقطار، ولا بد للجديد من أن يعرف بموقعه وحدوده ومساحته وسكانه، وأن يكون ذا نفع لكل طالب علم. وللأعلام معجم، وقد زادت عناية العرب بهذا اللون وكثرت المعاجم واتسعت، فإذا هي فيض ولا يحتاج المثقف الى كل ما جاء فيها وإنما يعنيه ما اشتهر منها وعرف ولا يزال بذكره حياً بين الناس. ومثل هذا يحتاج الى وضع معجم عام للأعلام يكون موجزاً تسهل الاستفادة منه لمن أراد المعرفة، أما المتخصصون فلهم معاجمهم القديمة والحديثة ولهم أن يفعلوا ما يشاءون لأنهم لا يريدون المعرفة العاجلة وإنما يسعون الى التثبت في العلم والوصول الى اليقين.

إن هذه الألوان الأربعة مهمة في هذا العصر، وليس وضعها ـ وقد وضع كثير منها ـ بالصعب أو المستحيل لأنها محددة الأهداف واضحة المعالم، والعلماء والمفكرون قادرون ـ بلا ريب ـ على أن يقوموا بها

(١) تنظر المعجمات العربية ص١٣٣ وما بعدها.
(٢) ينظر التعريب ومستقبل اللغة العربية ص٢١.
(٣) المعجم الوسيط ج١ ص٤٧.

وسائل إغناء المعجم الى جانب ما سمع عن العرب وجمعه الرواة واللغويون. وكان المتأخرون يأخذون من المتقدمين وينقلون عنهم، وقد صرح بذلك معظمهم في مقدمات معاجمهم واعترفوا بفضل السابقين، ولكنهم لم يضيفوا كثيرا الى من تقدمهم ولم ينتفعوا بما طرأ على اللغة العربية من تطور في دلالة الألفاظ وسعة في التعبير. وفات بعضهم كثير من الألفاظ والمعاني كالجوهري الذي قال الفيروزابادي فيه إن نصف اللغة أو اكثر فاته إما بإهمال المادة أو بترك المعاني الغريبة النادة[1] وكان من المؤمل أن يضيف الزبيدي الكثير من الألفاظ والمعاني لولا وقوعه في أسر «القاموس المحيط» وانشغاله بأمور كثيرة أبعدته عن الهدف اللغوي الذي من أجله يؤلف المعجم.

إن وقوف القدماء عند عهد الاستشهاد اللغوي اضاع كثيراً مما استحدث، وكانت اللغة العربية قد نمت نمواً كبيراً حينما ازدهرت حضارة العرب، وظهر الشعراء والكتاب والعلماء وهم يتحدثون عن الحياة الجديدة ويعبرون عما يشاهدونه ويحسون به. ويتم نمو المعجم الحديث بالرجوع الى التراث الضخم الذي تركه العرب وجَرْدِه وإدخال الألفاظ التي لم يدخلها أصحاب المعاجم القديمة، لأن إهمال الكتب يحصر اللغة في نطاق ضيق ويوقف مسيرتها ويعوق نموها وتطورها وكان الزمخشري من أكثر القدماء تحرراً فقد استفاد في «أساس البلاغة» مما نقل عن العرب وما طالعه.

في بطون الكتب ومتون الدفاتر من روائع ألفاظ وجوامع كلم، وتخير ما وقع في عبارات المبدعين وانطوى تحت استعمالات المغلقين أو ما جاوز وقوعه فيها وانطواؤه تحتها من التراكيب التي تملح وتحسن لجريها على الألسنة والأقلام[2]. وغاص الفيروز ابادي على المعاني في بطون الكتب وضمها الى خلاصة ما في المحكم والعباب[3]. وهذا طريق يفضي الى حرية المعاصرين في الغوص على ما في بطون الكتب القديمة والحديثة، وأخذ ما صح وإدخاله في المعجم ليكون نابضاً بالحياة وليظل مسايراً للغة لا قيداً يمنعها من النمو والعطاء.

ولا بد للمسموع من أن يجد سبيله الى المعجم، ويراد به ما جمع من العلماء والمعتد بلغتهم وفصاحتهم لا عامة الناس. أي أنه لا ينبغي تحرير السماع ليشمل ما يسمع اليوم من طوائف المجتمع كالحدادين والنجارين والبنائين وغيرهم من أرباب الحرف والصناعات كما ذكر المعجم الوسيط[4]، لأن ذلك يؤدي الى إفساد اللغة ودخول العامي المبتذل والأعجمي المحرّف. وقد أدخل المعجم الوسيط الألفاظ المحدثة وهي ما استعمله المحدثون في العصر الحديث وشاع في لغة الحياة. وقد يكون ذلك مقبولاً إذا كانت أصوله عربية وقد عرف أما إذا كان أجنبياً أو حرّف تحريفاً أبعده عن أصله فذلك لا يرضي اللغة وأهلها، لأن فيه خروجاً عليها وإقراراً للمبتذل من الألفاظ مثل «الجزمجي» و«الطربوش»[5].

(١) القاموس المحيط ج١ ص١٧.
(٢) ينظر أساس البلاغة ص (د).
(٣) ينظر القاموس المحيط ج١ ص٣.
(٤) ينظر المعجم الوسيط ج١ ص١٠.
(٥) ينظر المعجم الوسيط ج١ ص١٢٢، ج٢ ص٥٥٩.

إن المعجم الحديث ينبغي أن يستوعب الألفاظ الجديدة ولكن لا الألفاظ التي تنحدر باللغة وتبعدها عن مسيرتها الطبيعية، ويأخذ من الأدب قديمه وحديثه وكتب التاريخ والجغرافية والفقه والرحلات وغيرها، ويستعين بوسائل نمو اللغة ولا يقتصر على النقل من المعاجم القديمة كما فعل بعضهم في أواخر القرن الماضي ومطلع القرن العشرين، وإنما يتوسع ويدخل الفاظ المعاصرين البلغاء وأساليب المبدعين. وقد خطا أصحاب «القاموس الجديد» الذي صدر في تونس سنة ١٩٧٩م خطوة في هذا الميدان فاستشهدوا بشعر من لم يستشهد بشعرهم في القديم كالمتنبي والمعري وأبي فراس وابن زيدون. ولم يقفوا عند هؤلاء وإنما استشهدوا بشعر المحدثين كأحمد شوقي وحافظ ابراهيم والرصافي والعقاد والشابي ومحمد الفائز القيرواني ومصطفى خريف[1]. وكان الاستشهاد بهؤلاء لأنهم لم يخرجوا على اللغة السليمة وقد تأتي خطوة جديدة وهي الاستشهاد بما يضعه الأدباء المعاصرون من الفاظ جديدة أو ما يستقر في كلامهم من استعمال لم يألفه القدماء.

ولا ينبغي أن يهمل ما وضعته المجامع العربية في هذا العصر، فقد كان لها دور كبير في إغناء اللغة العربية وتطورها، ولا ما وضعه العلماء والباحثون ووجد سبيله الى لغة الحياة الأدبية والعلمية، لأن هذين الرافدين أهم ما يمد اللغة ويطورها لما فيهما من عطاء وقدرة على الوضع والأخذ بأسباب العلم الحديث والذوق الرفيع، ولا سيما ألفاظ الحضارة التي اكتنفت المعاصرين من كل جانب وكادوا يعجزون عن التعبير عن الحياة الجديدة لولا المجامع وفضلاء القوم.

فالمعجم الذي يرتبط بالحياة المعاصرة ينبغي أن يأخذ بوسائل نمو اللغة ويستعين بما بذل من جهد في القديم والحديث. ولعل أهم ما يوسع مادته:

١ـ الرسائل اللغوية مثل كتب الغريبين والفقه، وكتب اللغات وكتب الحيوان والنبات وكتب النوادر وكتب الإفراد والتثنية والجمع وكتب الأبنية وغيرها مما طبع أو فقد وظلت بعض مواده في المظان الأخرى.

٢ـ المعاجم وهي كثيرة وقد ضمت مفردات اللغة وشروحها وكثيراً من الأبنية ومعانيها وهي على الرغم مما تشترك فيه يتميز بعضها عن بعض وسيجد المعاصرون فيها مادة وفيرة تكون أساساً لمعاجمهم. وقد يكون نافعاً أن يتخذ معجم مبسوط أساساً وتجرد مواده وترتب ترتيباً دقيقاً بعد حذف المعاد وإدخال ما لم يرد في ذلك المعجم. ويظل العمل متواصلاً والمراجعة مستمرة حتى يتيقن المؤلف أو المؤلفون من أن المادة اللغوية استوفت أجزاءها وانها ضمت كل ما يتصل بها من صيغ ذكرتها المعاجم والموارد الأخرى.

٣ـ التراث ويضم كل ما تركه العرب من كتب فقهية وأدبية وعلمية وتاريخية وجغرافية وفنية وغيرها، لأن فيها مادة لم تذكرها المعاجم، ويدخل في ذلك الأدب: قديمه وحديثه.

٤ـ السماع من البلغاء والأدباء الكبار لا ما يتحدث به الحدادون والنجارون والبناؤون وغيرهم من أصحاب الحرف غير المثقفين.

(١) ينظر كتاب وقائع ندوة إسهام التونسيين في إثراء المعجم العربي ص٢٢٨.

٥- المجاميع اللغوية، وجهدها في المعجم كبير، وقد استطاعت أن تضع أو تدقق وتصحح كثيراً من الألفاظ وجد بعضها سبيله الى معجم متن اللغة والمعجم الوسيط.

وأن يكون المعجم الحديث صورة للواقع الجديد ويحمل المنزع اللغوي لا العلمي أو الاصطلاحي، ولعل أهم سماته:

١- أن لا تذكر فيه الألفاظ المهجورة أو الدالة على أشياء اندرست ولم تبق لها في الحياة معالم واضحة، لأن موضعها المعجم التاريخي الكبير وا لمعاجم القديمة التي تبقى مرجعاً مهماً الى جانب المعجم الحديث.

٢- أن لا تذكر فيه الألفاظ الأجنبية ولا ما أصبح ضرورة أو جاء في المعاجم والكتب القديمة وظل حضوره ماثلاً في هذا العصر.

٣- أن لا تذكر فيه المصطلحات العلمية لأن موضعها معاجم المصطلحات إلا ما شاع في أجهزة الاعلام وتداولته الأقلام ولهجت به ا لألسن.

٤- أن لا تذكر ألفاظ الحضارة التي أصبحت مصطلحات علمية دقيقة لأن موضعها معجم المصطلحات أو المعاجم الخاصة.

٥- أن لا تذكر الأعلام لأن موضعها معاجم الأعلام.

٦- أن لا تذكر المدن والأماكن لأن موضعها معاجم المدن أو دوائر المعارف والموسوعات.

٧- أن تبتعد عن الألفاظ العامية المحلية أو العامية التي ليس لها أصل في العربية أو انحرفت عن الفصيح انحرافاً كبيراً هذه بعض ملامح المعجم الحديث أما ترتيبه فينبغي أن يرتب على المادة الثلاثية مثل ترتيب «أساس البلاغة» والمعاجم الحديثة كمعجم متن اللغة والمعجم الوسيط، أي البدء بأول المادة فوسطها فآخرها لا ترتيب القاموس المحيط ولسان العرب وتاج العروس التي اتخذت من الحرف الأخير باباً ومن الحرف الأول فصلاً. أما ترتيبه على حروف الكلمة كلها - وهو ما أخذ به جبران مسعود في «الرائد» فإنه يفقد المعجم خصائص اللغة العربية ويفرق بين كلمات المادة الواحدة وينبغي أن ترتب مواد اللفظة الواحدة ترتيباً دقيقاً وأن لا تذكر اعتباطاً من غير منهج أو تنسيق، وكانت طريقة «المعجم الوسيط» واضحة، يسهل الرجوع إليه.

وينبغي أن توضع في كل مادة لغوية جميع ألفاظها إلا ما كان قياسياً كاسم الفاعل والمفعول، أما المصادر والصيغ المسموعة فينبغي ذكرها لأنها لا تخضع للقياس وإهمالها يفقد المعجم ثروة كبيرة.

وتأتي العناية بشرح المعنى وإيضاحه[1]. في مقدمة ما يعنى به المعجم الحديث، ولذلك ينبغي:

١- أن يكون الشرح واضحاً ليس فيه لبس وإبهام، وأن لا تستعمل الأضداد في الشروح لأنها كثيراً ما تكون غير مفهومة أو مضللة أو بعيدة عن الأذهان.

٢- أن تحدد المعاني بدقة فلا يقال عن نبت أنه نبات أو عن حيوان أنه حيوان كما فعل أصحاب المعاجم القديمة وإنما يحدد ويوصف ليكون قريباً الى الفهم واضحاً.

٣- أن ترتب معاني اللفظة الواحدة وينتقل فيها من المعاني المادية الحسية الى المعاني العقلية أو المعنوية، ومن الحقيقة الى المجاز الذي يؤتى به في آخر المعاني لأنه دلالة متأخرة للفظة.

ولن يكون المعجم العربي الحديث دقيقاً ما لم تقم به المجامع العربية أو المؤسسات العلمية، وأن تركه للجهد الفردي قد يضيف أخطاء ويوقع في خلل ويشيع الفوضى ويحدث تبايناً بين قطر وآخر وفي ذلك عود على بدء وكأن لم تثمر جهود المجامع والعاملين في سبيل اللغة العربية.

فالمعجم اللغوي المنشود هو ما جمع المألوف والمأنوس وضم الجديد المدروس، وكان دقيقاً في منهجه واضحاً في شرحه. والمعجم الوسيط خير منطلق إذا جرّد من العامي والأعلام، وحذفت منه المصطلحات الدقيقة وما يعنى به المختصون. ومجمع اللغة العربية في القاهرة أولى بتنقيحه وتجديده، لأنه خرج من بين أقلام رجاله، وإن لم يكن محظوراً أن ينتفع به اتحاد المجامع العربية أو أية مؤسسة علمية لتبني عليه المعجم الحديث وتخرجه سوياً ينفع أهل هذا القرن ويكون منطلقاً إلى المستقبل حيث تتعقد سبل الحياة وتتنوع فنون الحضارة وتكثر أسباب العلم، وتتغير نظرة الناس، وتتعدد حاجاتهم وإن كانوا امتداداً للماضين.

---

(١) تنظر وسائل التفسير في كتاب المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث.

## المصادر :


(١) أساس البلاغة ـ جارالله الزمخشري ـ القاهرة ١٩٦٠م.
(٢) أقرب الموارد في فصح العربية والشوارد ـ سعيد الخوري الشرتوني. بيروت ١٨٨٩م.
(٣) البستان ـ عبدالله البستاني ـ بيروت ١٩٣٠م.
(٤) التعريب ومستقبل اللغة العربية ـ عبدالعزيز بن عبدالله. القاهرة ١٩٧٥م.
(٥) تهذيب المقدمة اللغوية ـ عبدالله العلايلي. بيروت ١٣٨٨هـ ـ ١٩٦٨م.
(٦) دعوة الى تعريب العلوم في الجامعات ـ الدكتور أحمد مطلوب. بيروت ١٣٩٥هـ ـ ١٩٧٥م.
(٧) الرائد ـ جبران مسعود. بيروت ١٩٦٤م.
(٨) فاكهة البستان ـ عبدالله البستاني ـ بيروت ١٩٣٠م.
(٩) القاموس المحيط ـ مجد الدين الفيروز ابادي ـ القاهرة.
(١٠) قطر المحيط ـ بطرس البستاني ـ بيروت ١٨٦٩م.
(١١) اللغة والنحو بين القديم والحديث ـ عباس حسن ـ الطبعة الثانية ـ القاهرة ١٩٧١م.
(١٢) مجلة مجمع اللغة العربية الأردني ـ السنة التاسعة ـ العدد المزدوج (٢٨-٢٩) شوال ١٤٠٥هـ ـ ربيع الثاني ١٤٠٦هـ (تموز ـ كانون الأول ١٩٨٥م).
(١٣) محيط المحيط ـ بطرس البستاني ـ بيروت ١٩٧٧م.
(١٤) المعاجم العربية ـ الدكتور عبدالله درويش ـ القاهرة ١٩٥٦م.
(١٥) المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث ـ الدكتور محمد أحمد أبو الفرج ـ بيروت ١٩٦٦م.
(١٦) المعجم ـ عبدالله العلايلي ـ بيروت ١٩٥٤م.
(١٧) المعجمات العربية ـ وجدي رزق غالي ـ القاهرة ١٣٩١هـ ـ ١٩٧١م.
(١٨) المعجم العربي ـ نشأته وتطوره ـ الدكتور حسين نصار. الطبعة الثانية ـ القاهرة ١٩٦٨م.
(١٩) المعجم العربي بين الماضي الحاضر ـ الدكتور عدنان الخطيب ـ القاهرة ١٩٦٧م.
(٢٠) معجم متن اللغة ـ أحمد رضا ـ بيروت ١٣٧٧هـ ـ ١٩٥٨م.
(٢١) المعجم الوسيط ـ أخرجه إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وحامد عبدالقادر ومحمد علي النجار وأشرف على طبعه عبدالسلام هارون. القاهرة ١٣٨٠هـ ـ ١٩٦٠م.
(٢٢) المنجد ـ لويس معلوف ـ بيروت ـ الطبعة العشرون ١٩٦٩م.
(٢٣) المنصف ـ شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جني لكتاب التصريف لأبي عثمان المازني تحقيق ابراهيم مصطفى وعبدالله أمين. القاهرة ١٣٧٣هـ ـ ١٩٥٤م.
(٢٤) وقائع ندوة اسهام التونسيين في إثراء المعجم العربي. بيروت ١٩٨٥م.

# بحثا عن الحداثة

محمد الأسعد ■ فلسطين ■

(١)

«التجديد» هو الصيغة الأكثر عمومية والأكثر إغراء في مسار الشعر العربي المعاصر ولكن هذه الصيغة إلى جانب ذلك وربما بسببه كانت الأكثر غموضاً وإشكالاً أيضاً.

والسبب يكمن في موضوعها أولاً، وهو موضوع متشعب بين بنية القصيدة الفكرية، وتفاصيلها الجزئية، بين علاقة القصيدة بذات الشاعر أو علاقتها بالقارىء بين علاقة الشاعر بنفسه وبموروثه أو بالثقافة الغربية المعاصرة.. إلخ.

السبب الثاني يكمن في البيئة التاريخية التي طُرح فيها الموضوع، وهي بيئة عانت من مشكلات النهوض على كل المستويات فلم تكن بيئة حُلت كل مشكلاتها ولم يبق إلا المشكلة الشعرية، بل كانت بيئة منخرطة في الأزمات على كل صعيد؛ سواء كان صعيداً ثقافياً أو اجتماعياً أو سياسياً أو اقتصادياً.

لهذين السببين لم يعد يكفي استخدام لفظة «التجديد» وحدها لوصف الحالة الشعرية بدقة، فلو كان للتجديد أن ينحصر في الانتقال من قصيدة القبيلة الجاهلية إلى القصيدة الشخصية المرسلة أو الحرة، لما أثار كل هذه المشكلات المتواصلة، وهي مشكلات طبعت بطوابعها تغيراً متواصلاً منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى سبعينات القرن العشرين. ولو كان للتجديد أن يستمد حوافزه ودوافعه من رغبات الشعراء لما استطاع أن يتجاوز ويتداخل في بنية أكبر من بنية القصيدة.

لقد وُلدت صيغة «التجديد» على قاعدة تغاير اجتماعي نهضوي، بدأ يحتل مساحة الحياة العربية منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر باحثاً عن تكامل ما في أفق ثقافي اجتماعي ـ سياسي. ولم تكن هذه القاعدة التي مثلت هاجساً تحررياً إلا المبدأ ومن ثم فقد كان لهذا المبدأ أن يتغاير فيما بعد باحثاً عن تكامله سواء في الفكر أو الأدب أو الاجتماع أو السياسة على قاعدة التشكلات الجديدة التي بدأت تتخذها بنية المجتمعات العربية؛ في صراع مع هذه التشكلات أحياناً أو في توافق معها في أحيان أخرى.

الموروث بحد ذاته لم يكن كافياً لإحداث هذا التغير في التجربة الشعرية، أي لإحداث حركة تجديد ما، فبعد قرون من غياب شمس الحضارة العربية كان ثمة غيابات متعددة: الغياب الفاجع الممثل بتحلل دولة التجار المحاربين، والغياب الفاجع الممثل بغياب العقلية العلمية والارتداد إلى التفكير الخرافي، والغياب الفاجع الممثل في غياب التنمية وانتكاس التطور وسيادة اقتصاد الكفاف وأخيراً الغياب الفاجع لروح **الابتكار والابداع**.

ظهر هذا الغياب في ما تبقى من الموروث الثقافي بين أيدي العرب وفي شكل ممارستهم للفعالية الثقافية في القرن التاسع عشر.

ومن الأمثلة الدالة على واقع الحال هذا ما جاء في رسائل الموفدين والدبلوماسيين الأجانب من ملحوظات، فقد ذكر (ز. ل. ليفن نقلاً عن ك. م. بازيلي): «إن تربية المسلمين السوريين تقتصر على دراسة اللغة العربية، وفيما خلا القرآن وتفاسيره لا يتم لأحد الوقوف على آثار الأدب العربي القديم، ولا يتذكرها أحد ويمكن القول إنها معدومة في سوريا»[١].

ويذكر جورج انطونيوس نقلاً عن «جون باورنج» الموفد إلى بلاد الشام في العام ١٨٣٨ «ان الاقبال على شراء الكتب كان ضعيفاً جداً حتى أنه لم يجد بائع كتب في دمشق ولا في حلب أما الصحف والمجلات العربية فلم يكن لها أدنى وجود قط»[٢].

وتدلنا الأبحاث التاريخية إلى أن الماضي الشعري كما ظهر في نتاجات هذا القرن كان شكلاً عجيباً من الصناعة اللفظية المكرورة، فالشاعر بمقياس ذلك القرن لم ينس كيف أبدع السابقون فقط، بل خلق أوهاماً حول عملية الابداع وقفت حائلاً بينه وبين قدرته على تلقي تراثه، وبينه وبين قدرته على تجاوز وضعيته كبائع لبضاعة في «سوق الشعر» و«كخادم للأبواب السلطانية وملازم للاعتاب الخاقانية»[٣].

ويمكن وصف هذا الشكل العجيب «بانحطاط الخيال وتقليدية الصور وتفتيتها دون طاقة خلاقة تلحمها، أو عاطفة تقف وراءها بالاضافة إلى نسخ صور القدماء وتشويهها»[٤] ويُرجع «عباس محمود العقاد» أسباب هذا الجمود والتقليد و«الافتقار للبواعث الحقيقية لصوغ الشعر» إلى «السلطان الأجنبي وغلبة الأعاجم وقلة العلم بالأساليب

الفصيحة وندرة الكتب القيمة بين أيدي المتعلمين على نزارة عددهم وانقطاع الصلة النفسية بينهم وبين شعبهم»[٥].

وسيكون علينا أن ننتظر ثمانينات هذا القرن ليبدأ التغاير الأول بعد تاريخ طويل نسبياً من الانقلابات المتوالية في الأقطار العربية، أبرزها وأكثرها جوهرية الغزو الأوروبي الشامل. واتخذت صيغة التجديد شكل «الإحياء» الذي عرفناه في مصر. أي مراجعة التراث الشعري كما ظهرت لدى: «محمود سامي البارودي» و«اسماعيل صبري» و«أحمد شوقي».

التحرر بالإحياء: هذه هي الصيغة الأولى الممكنة في المسار الشعري، ولكنه إحياء بالمحاكاة وتبني قيم شعرية ناطقة بنبض عصور بعيدة تثير الخيال المنكسر أمام رؤية خراب الانحطاط. لن يكون لهذا الاحياء إلا قيمة البداية فقط كما كان الشأن في المقاومة التي أبداها «الكواكبي» و«محمد عبده» إن مقولة العودة إلى ينابيع الشعر العربي تناظر مقولة «الإحياء الحضاري» بشكل ملفت للنظر وتعكس بنيتها الارتجاعية المقاومة التي ابدتها المجتمعات العربية ضد التغلغل الغربي أزياءً وعسكراً ونظماً.

ولهذا ستكون سمات وعي التجربة الشعرية سمات الاستعادة الذهنية لأشكال القصيدة التراثية وسمات استعادة المناخات كاملة دون تحريف، أي استعادة البنية الماضوية بكل عناصرها.

ولهذا لم يكن غريباً أن تسقط تجربة الحاضر في الغياب، ويسود تجربة تيار «الإحياء» فصام بين الشاعر وموضوعه، يناظره استلاب تجاه التراث دون حدود، وفصام بين الشاعر والاتجاهات التاريخية، تناظره مواقف الشعراء العجيبة من الغزو الأجنبي الذي كان يضع العامة في أسس مجتمعاتهم.

وحتى العشرينات لم يكن نادراً «أن تسمع في مؤتمرات المستشرقين الدولية التي تعقد في أوروبا كيف أن مندوب مصر وهو عادة موظف بارز، يصف في قصيدته التي يقولها تحية للمؤتمر خروجه من القاهرة، فيذرف الدمع على الآثار ثم ينطلق على ناقته السريعة في الصحراء الخطرة ليصل إلى «فيينا» أو «استوكهولم» ويمدح صاحب السلطان فيها»[٦].

وفي محاولة لاستكشاف قدرة الابتكار لدى عدد من شعراء «الاحياء» أظهر د. علي عباس علوان إحصائياً أن عدداً من الشعراء هم «الزهاوي والشبيبي والرصافي والكاظمي» يعتمدون على المعجم التقليدي لشاعر واحد فقط هو «المتنبي» وبالنسب التالية: ٣٥ بالمئة، ٣٨ بالمئة، ٤ بالمئة، ٦٠ بالمئة[٧].

أما عن الفصام بينهم وبين الاتجاهات التاريخية فيضرب مثلاً بالشاعر (الكاظمي) الذي عاش في مصر، حين كتب قصيدة يعلن فيها «فرحته بسقوط بغداد بيد الاحتلال الانجليزي ويشكر البريطانيين..» في الوقت نفسه الذي كان فيه «يهاجم الانجليز في مصر ويضيق ذرعاً بالمصريين الذين لا يناجزون المحتل»[٨]. وموقف (الرصافي) أشد دلالة «فعندما نشبت الثورة العراقية عام ١٩٢٠ كان هذا الشاعر مشغولاً عنها في القدس بمحاورة اليهود وتأكيد حبه وعواطفه لبني «إسرائيل» مشيراً إلى صلات العربي بالعبري، وغافلا عما كانت تدبره الحركة الصهيونية منذ أواخر القرن التاسع عشر ومعبراً عن ثقته بوعود «هربرت صموئيل» المندوب السامي البريطاني في فلسطين للعرب آنذاك، وداعياً إلى عدم جلاء الانجليز عن فلسطين»[٩].

ولعل السؤال المثير هنا هو لماذا اتخذ الإحياء هذا المنحى؟ هل يرجع ذلك إلى طبيعة الثقافة الشعرية المستعادة؟ أم إلى العلاقة بين مستوى التطور الثقافي والبيئة؟ أم ماذا؟

للاجابة على هذا السؤال نقول ان مشكلة «الإحياء» الشعري بدأت تبلورها ضمن وبتأثير من تيار التحرر القومي من السيطرة العثمانية أي تيار استعادة الشخصية العربية مجدداً كشخصية أزلية وجوهر قائم.

وتلك هي مقولة «الإحياء» الديني والقومي التي انصبت على استرجاع الجوهر المفقود في أصول العقيدة وفي الماضي الذهبي.

صحيح أن الشاعر المستلب تراثياً لم يكن يحتفظ «بأنا» شعرية، ولكنه أيضاً لم يكن ذا نصيب في «نحن» واقعية بل إن هذه «النحن» جاءت متخيلة.

فالأنا والنحن يستمدان عناصرهما من المعجم الشعري التقليدي وهذا ما سبب أولاً، الاستلاب تجاه التراث أي عدم النظر إليه نظرة نقدية، وبالتالي الخضوع لقيمه، وما سبب ثانياً الانفصال عن الاتجاهات التاريخية أو الواقع التاريخي، ووفق هذا النوع من فهم إشكالية النهوض والحياة لا يصبح الشعر هو ما سُيكتب بل ما كان في الماضي. ولا يصبح المجتمع هو المشروع الآخذ في التكون بل المشروع الذي تحقق مرة وإلى الأبد. ومن المنطقي أن تكون الحصيلة هكذا: لا تصبح التجربة الشعرية خلقاً جديداً بل وصفاً أو إعادة وصف.

وهذه هي إشكالية الإحياء؛ أي كيف نستعيد القصيدة العربية وليس كيف نخلق قصيدة عربية.

إن الخلاص الاحيائي لا يقوم على قاعدة معايشة إشكالية الراهن الانساني بل على قاعدة الماضي ـ النموذج بكل ما يتضمنه ذلك من خداع بصري وفكري بوصفه الجنة المفقودة.

وإذا كانت الدعوات المناظرة لهذا الإحياء الأدبي على الصعيد الاجتماعي قد حاولت معايشة إشكالية الراهن فإن هذه المعايشة كانت تتمحور حول انفصال لا يقبل الجدل بين قيمتين: القيمة الروحية والقيمة العملية. أو القيم الايديولوجية والقيم التقنية. فأتيح بهذا الانفصال للمصلح النهضوي المجال لكي يتحدث عن أسباب التقدم الصناعية والتحديث، مع فرضية مطلقة بلازمانية الماضي الروحي. وبما أن الفاعلية الشعرية جزء من النشاط الروحي فقد ظل الاحياء الشعري بعيداً عن النظر بجدية إلى التقنية الشعرية المعاصرة واعتبر الأخذ بها تقليداً حيث يستحيل التقليد.

وسيستمر هذا النوع من الثقافة الشعرية دون أن يشعر ممثلوه بالمفارقة أو بما يجري حولهم.

وسيتمسك هؤلاء بهذا الفصام بين الشعر والحياة الراهنة في مواجهة دعوة التحرر التي أطلقها «خليل مطران» منذ أوائل القرن العشرين حين طالب: أولاً أن يكون شعرنا مرآة صادقة لعصرنا في مختلف أنواع

رقيه، وثانياً أن يتغير شعرنا مثلما تغير كل شيء في الدنيا مع بقائه شرقياً ومع بقائه عربياً»[١٠].

فعلى هذه الدعوة يرد «الرصافي» في العام ١٩٣٦ قائلاً «نعم ان هنالك فريقاً من أهل الأدب يدعون إلى التجديد في الشعر، وكلما حاولت أن أفهم معنى صحيحاً للتجديد الذي يدعون إليه لم أستطع ولم أفهم ماذا يريدون من التجديد، ثم قر رأيي على ما استنتجته من أقاويلهم أن التجديد هو تقليد الغربيين في شعرهم وأدبهم مع أن الشعر هو الوحيد الذي يستحيل فيه التقليد»[١١].

إن هذه الأطروحة تحمل دلالة عميقة على ثقافة (الإحياء) وعلى الحدود التي وصلها وعي هذا التيار لإشكالية التجديد وأفق تكامله، فالتجديد لا يعود مفهوماً أو مقبولاً ان هو مس جوهر القصيدة ـ جوهر النموذج المستعاد ـ أي عالم الروح. فكل مساس بالجوهر نوع من خروج الذات على نفسها فكيف تكون ذاتها إن صارت مماهية لغيرها؟ أي مقلدة.

ولكن لماذا يستحيل التقليد في الشعر كما يدعي الرصافي؟ هل لأن القصيدة العربية قد اتمت كينونتها وأصبح أي تغير يهددها بالضياع؟

ما نعتقده أن الرصافي لم يطرح القضية على هذا المستوى الفلسفي ولكنه كان يدافع غير واعٍ عن منظومة محددة للتجربة الشعرية كما عرفتها القصيدة في التراث.

فهو يعرف الشعر في مكان آخر بأنه «شعور راقي وإحساس رقيق يكتسبان ما ينسابها من ألفاظ اللغة»[١٢] وما يناسب لا يبعد عن القاموس الشعري بدلالته النحوية والصرفية ذلك الذي كان يراه تيار الاحياء ثوباً لكل شعور وإحساس، دون أن يصل إلى وعي أن الشعور والاحساس لا يوجدان خارج اللغة نفسها، خارج وحدتها الأصلية كدلالة نابعة من سياق جدل النفس والعالم. وراء دعوة الإحياء ودعوة التحرر ترتسم البنية الثقافية لكلا الفريقين، وترتسم عميقاً بنية التغاير الاجتماعي الذي ألم بالزمن العثماني التقليدي في مناخ الحياة العربية.

يصف «العقاد» هذا الارتسام في البنية الثقافية بقوله «الجيل الناشىء بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث فهي مدرسة أوغلت في القراءة الانجليزية ولم تقتصر قراءاتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر. وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الانجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والاسبان واليونان واللاتين الأقدمين. ولعلها استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى، ولا أخطىء إذا قلت أن «هازليت» هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد لأنه هو الذي هداها معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد»[١٣].

ولكن الأمر لم يكن فقط امر إيغال في النصوص الغربية بل كان إضافة إلى ذلك أمر الطريق المسدود الذي وصلته حركة «الإحياء» فكرياً واجتماعياً قبل أن تصله شعرياً.

فعلى مستوى الوطن كله كان الغرب يقضي على حركات المقاومة ويبدأ بتشكيل بنية المجتمعات العربية وعلاقاتها على قاعدة وظيفتها في النظام الاستعماري الجديد قبل وبعد الحرب العالمية الأولى. وما انتهت إليه حركات الاحياء الشهيرة مثل «الوهابية» و«المهدية» و«السنوسية» إلا دلالة إلى هذا الطريق المسدود.

كان العرب حسب تعبير «عمر فاخوري» في العام ١٩١٣ تحت «ذل رزحوا تحته ستة قرون وجهل أناخ عليهم بكلكله وبلاد يزدردها الأغيار لقمة سائغة»[١٤] هذا هو ما كتبه فاخوري في العام ١٩١٣ في كتابه «كيف ينهض العرب» وهو كتاب اتلفت نسخه الأولى ولم ينشر إلا في العام ١٩٨١، وربما كان مصير هذا الكتاب دليلاً على مصداقية رؤيته.

في النسخ التي اضطر مؤلف الكتاب إلى طمرها في بئر ولم تر النور آنذاك كتب يقول «كان من الضروري للأمة العربية ثورة فكرية بطيئة حذرة تخلع بواسطتها نير أفكارها العتيقة البالية، وتصلح خلقها الفاسد وتقوم اعوجاج شرائعها، ثورة تكون لها وجداناً قومياً متين الدعائم»[١٥] لأن «النظام الذي تقوم عليه حياتها المنزلية والمدرسية والمدنية والسياسية فاسد: تربيتها ناقصة، وتعليمها مشوه، ونظاماتها ممسوخة، وفي أدمغة ابنائها مبادىء سقيمة آسنة ينتمي تاريخها لعهد مضى من أمد بعيد»[١٦] ولم يخطىء الرصافي حين وقف حائراً أمام دعوات التجديد، ثم لم يجد ما يصفها به غير (تقليد الغربيين) لأن قاعدة التحرر والتجديد قد اختلفت فلم تعد استعادة للماضي بل استيعاباً للحاضر نفسه، ذلك الحاضر المسحوق بتفوق (ذات) أخرى، وبضعف «الذات» العربية. وعلى أساس هذه القاعدة الجديدة، أي الإحساس بضعف (الذات) ولدت أول صيغة للتحرر فكانت الصيغة المعروفة «بالرومانسية».

## (٢)

حركة التحرر هو الاسم العام الذي نطلقه على البدايات الأولى لظهور نزعات التجديد الشعري والتحرر المقصود هنا تحرر شكلي كما هو تحرر معنوي. ولئن كان جديد التحرريين لم يتجاوز مسائل الشكل من تقفية وأوزان وأغراض، ولئن كان بعضه قد مس في العمق طبيعة الشعر ومفهومه، فإن هذا لا ينفي ان هاجس التحرر كان الطابع العام، وأن تغاير هذا الهاجس أي تشعب توجهاته كان محكوماً بتطور مستويات الوجود الانساني الأخرى، ولهذا سنجد أن تكامل حركة التشعب هذه لم يتوقف عند حد، كما أنه كان يدور في افق الحركة الاجتماعية وليس بعيداً عنها كما قد يتبادر إلى أذهان بعض الدراسين.

فما هي أهم سمات حركة التحرر هذه؟

إن هاجس ملاحقة الغرب سواء بدعوى التماثل مع إنجازاته أو منافسته يطبع هذه الحركة بأكثر سماتها وضوحاً، وذلك حين بدأ النقاد والشعراء يطرحون الغرب كنموذج منذ وقت مبكر.

في عام ١٩٠٦ دعا «بولس شحادة» الشعراء العرب إلى وجوب اقتفاء أثر الشعراء الأوروبيين في إنشاء الشعر غير المقفى لأنه حسب رأيه «يجعل النظم أسهل ويمكن الشاعر من أن يعبر عن نفسه بطريق طبيعي وبسيط كما فعل «ملتون» و«شكسبير» في شعرهما المرسل»[١٧].

وفي العام ١٩٢٥ كتب «عبدالفتاح فرحات» ملحوظات نقدية على ديوان «أحمد ابو شادي» مؤكداً «أن من المستحيل بغير هذه الوسيلة إيجاد الملاحم الشائقة في اللغة العربية ومجاراة الغربيين في نهضتهم»[١٨].

ويروي «علي أحمد باكثير» أن ثقافته الأولى ظلت عربية خالصة إلى أن حضر إلى مصر في العام ١٩٣٤ والتحق بقسم اللغة الانجليزية في كلية الآداب بجامعة القاهرة، وعندئذ كما يقول «وجد نفسه في بلبلة نفسية من حيث نظرته إلى الشعر الذي كان ينظمه وينشره في الصحف فقد غيرت الدراسة من نظرته لمفهوم الأدب كله. . .»[١٩].

ويرجع سبب كتابته للشعر «المرسل» إلى حادث حدث على مقاعد الدرس حين تحدث أحد المدرسين عن الشعر المرسل، وكيف أن اللغة الانجليزية اختصت بالبراعة فيه، مؤكداً أن هذا النوع لا وجود له في اللغة العربية ولا يمكن أن ينجح فيها فانصرف «باكثير» عن الدرس وقد ملك عليه هذا الحديث أمره. فبدأ يترجم فصلاً من «شكسبير» على هذه الطريقة[٢٠].

ونلاحظ هنا شيئاً تؤكده هذه الذكريات، وهو أن من الخطأ الانسياق وراء غزارة الكتابات النقدية التي انشغلت بأمور القافية وتغيير الأوزان وجعلها محور حركة التحرر، فقد كان المحور يقع في مكان أعمق من ذلك في بنية التجربة الشعرية نفسها، أي في مفهوم الشعر نفسه، وبتعبير «باكثير» كان ما يتغير هو «النظرة لمفهوم الأدب كله» وتفسر لنا هذه الملاحظة عنف القطيعة التي اعلنتها «جماعة الديوان» مع ممثلي الإحياء[٢١].

كتب «العقاد» مخاطباً «أحمد شوقي» «أعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها وليست ميزة الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنما أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به»[٢٢].

وأوضح «عبدالرحمن شكري» فهمه للشعر كعاطفة داخلية ذات مصدر نفسي حين كتب يقول «لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات إنفعال عصبي في أثنائها تغلي اساليب الشعر في ذهنه وتتضارب العواطف في قلبه. .»[٢٣].

أما (المازني) فيتساءل رداً على الذين يطلبون من الشاعر المعاني الرائعة والشريفة «وهل الشعر إلا صورة للحياة؟ وهل كل مظاهر الحياة والعيش جليلة وشريفة ورفيعة حتى لا يتوخى الشاعر في شعره إلا كل جليل من المعاني ورفيع من الأغراض؟ وكيف يكون معنى شريفاً وآخر غير شريف؟ أليس شرف المعنى وجلالته في صدقه؟ فكل معنى صادق شريف جليل؟. .»[٢٤].

ولكن لأن هذه التنظيرات التحررية لم تكن غير ترديد لآراء كبار الرومانسيين الأوروبيين كما كشف عن ذلك الدارسون المحدثون[٢٥] فإن تأثيرها في الممارسة الشعرية لجماعة الديوان الثلاثة كان ضئيلاً جداً ولم تزد على أن تشكل طموحات إنقلابية أعطت لشعراء الديوان وجملة من المتأثرين بهم صيغة للإشكالية الشعرية معزولة عن أي وعي عميق بمنابعها الحقيقية، سواء كانت هذه المنابع تتعلق بالمناخ الثقافي أو التطور الاجتماعي أو الضرورات الباطنة في حركتها. وانحصرت الاشكالية في هاجس حرية الفرد الشاعر.

كان هناك هاجس للانفلات من صيغة الاحياء التراثي وتحرير الشعر من تكرار التجربة الموروثة بتأثير الاحتكاك الثقافي بالغرب، ولكن لأن هذا الهاجس كان يقوم على أرضية تفكك المجتمعات العربية وهيمنة النموذج الغربي كان لا بد من صياغة المشكلة الانسانية في الشعر على مستوى من التجريد والعمومية تنأى بها عن ملامسة جوهر الاشكالية بما هي إشكالية نهوض وخلاص مجتمع وليس إشكالية فرد واحد هو الشاعر.

ففي مقابل مقولات الشخصية العربية والتراث والتاريخ كدلالات إلى بنية الفكر الاحيائي وكصيغة ممكنة لفهم إشكاليات التجربة الانسانية للمجتمعات العربية آنذاك، طرحت حركة التحرر المنفتحة على الغرب مقولات «صلة الشعر بالحياة» و«التجربة كانفعال داخلي» وسنجد أن هذه المقولات وجدت صداها على نطاق أوسع من نطاق البيئة المصرية فقد تبناها مثلاً الشاعر التونسي «ابو القاسم الشابي» ووسع هذا الشاعر اعتراضات جماعة الديوان على الإحيائيين وجعلها ضد الشعر العربي كله.

يقول الشابي في كتابه «الخيال الشعري عند العرب» - ١٩٢٩ - «لا أزعم أن الأدب العربي لا يلائم أذواق تلك العصور ولا أرواحها ولكنني أقول أنه لم يعد ملائماً لروحنا الحاضرة ولمزاجنا الحالي ورغباتنا في هذه الحياة، لقد أصبحنا نتطلب أدباً جديداً نضيراً يجيش بما في أعماقنا من حياة وأمل وشعور. نقرأه فنتمثل فيه خفقان قلوبنا، وخطرات أرواحنا وهجسات أمانينا وأحلامنا، وهذا ما لانجده في الأدب العربي القديم»[٢٦].

ولو ظل نقد الشابي بحدود هذه الملحوظة لعللناها بمحاولة استثارة روح التجديد على قاعدة تمايز التجارب بين العصور، ولكن «الشابي» لم يكتف بهذا بل انزلق إلى إستعراض بعض ركائز النقد ضد الروح العربية نفسها، وهي ركائز غير تاريخية وبعيدة عن أي روح علمية.

وقدم في كتابه هذا أعنف نقد ليس للنتاج الشعري بل وللخيال الشعري عند العرب على أساس مفاهيم عنصرية مضللة مما كان شائعاً في مطلع القرن العشرين بتأثير عدد من دعاة الاستعمار الغربي من أمثال «رينان» و«ماسينيون» فالروح العربية عند الشابي ذات خصائص مادية ولا تسمو إلى «تلك النظرة الروحية التي تجدها عند الشعراء الأوروبيين»[٢٧].

ومن طبيعة الروح العربية أن «لا تحيط بغير الظاهر المحسوس»[٢٨] وأنها لا تنظر «إلى الأشياء كما تنظر إليها الروح الغربية في عمق وتؤدة وسكون لأنها مادية تقيمها النظرة العجلى التي تتعلق بالسطح دون الجوهر واللباب»[٢٩].

ويردد هنا في العبارة الأخيرة أطروحة «العقاد» ضد شعر شوقي، ويمضي إلى توسيعها حين يتحدث عن طريقة الأدب الغربي في التكلم عن المعاني العميقة التي تؤدي إلى أعماق الخيال فهذا الأدب «لا يتكلم عنها في حجمها بل يتكلم عنها في أعراضها وآثارها البادية المدركة»[٣٠].

والصوت العربي «ليس مصدره النفس ولا جوهر الشيء ولكن مصدره الشكل واللون والوضع وشتان بين القشرة واللباب. . .»[٣١].

هنا نجد تشعباً لقضية التجديد يحاول أن يجد أساساً وجودياً، لم

تحاوله جماعة الديوان إلا في نقد نماذج الإحياء، ولكن هذا التشعب الذي يصيب في العمق الروح العربية والعقل العربي والصوت العربي يهدم فكرة التجديد من أساسها في نطاق الشعر العربي حين يرفض تحت وهم ثبات الروح والعقل والصوت كخصائص عنصرية إمكانية أن يوجد شعر عربي فماذا اراد الشابي أن يوجد إذن كبديل؟

نعتقد أن النظر في شعره يكفي للقول ان نقد اخيال الشعري عند العرب كان نزوة طارئة بتأثير المناخ الفكري الخانق الذي خلقته مدارس الاستشراق آنذاك.

وعلينا أن نتابع قضية التجديد في مجال آخر، وفي تشعبات أخرى وباتجاه أفق آخر.

لعله ليس من قبيل الصدف أن يجد «العقاد» مع كتاب «الغربال» للمهجري «ميخائيل نعيمة» قرابة صحية وجواراً ملاصقاً في الحي الذي يسكنه من هذه الدنيا الأدبية الجديدة[٣٢] فيقدم له بالكلمات التالية «رأيت قلماً جاهداً في طلب الشعر الصحيح شعر الحياة، لا شعر الزحافات والعلل. . . . فشعرت وأنا أتابع قراءة هذه الصفحات بما تشعر به القافلة في المفازة السحيقة إذا ارتفعت لها قافلة أخرى تنشد الغاية التي خرجت تنشدها. . . .»[٣٣].

فما الذي جعل العقاد يقول ذلك؟

لقد وجدت مقولات التحرر نفسها التي ارتفعت بالاشكالية لتجعلها إشكالية إنسان غير محدد إلا بالتفرد عن الآخرين أي الشاعر نفسه. فالمهجريون بلسان نعيمة يتحدثون عن «الإنسان» وكذلك جماعة الديوان، ولكنه إنسان غير محدد بوضعية اجتماعية ـ تاريخية فالشعر «لغة النفس والشاعر هو ترجمان النفس»[٣٤].

و«العواطف والأفكار إذا ما استيقظت ونطقت بنفسها عبارة جميلة التركيب، موسيقية الرنة، كان ما تنطق به شعراً. . .»[٣٥].

والطبيعة الفنية هي «تلك الطبيعة التي تجعل من فن الشاعر جزءاً من حياته أياً كانت هذه الحياة من الكبر والصغر ومن الثروة أو الفاقة ومن الألفة أو الشذوذ. وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الانسان الحي عن الانسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته. . .»[٣٦] وقد أشار الكاتب «حنا عبود» إلى هذا الالتقاء بين جماعة الديوان والمهجر، وجعل نقطة اللقاء «رومانسية» الطرفين على إختلاف في الطريق والهدف.

«فمدرسة الديوان كانت تبحث عما يعبر عن وضعها ويساعدها على احتلال مكان تحت الشمس فوجدت ذلك في الرومانسية بينما عاشت مدرسة المهجر تجربة الغربة وضياع الانسان فالتقت بالرومانسية التقاء»[٣٧].

وعندنا أن هذا اللقاء يعبر عن لقاء بنيتين ذهنيتين متماثلتين، ترتد كل منهما إلى عنصر «الفردية» في مواجهة العالم ووعي قضاياه.

تمثل البنية الأولى ـ الديوان في جو مصر الاقطاعي الموروث رد الفعل على شروط الحياة السائدة والمفروضة وهي الوراثة والنسب والنبالة،

وكل هذه العناصر تشكل بنية مغلقة لا يتاح للفرد الولوج إليها من الخارج إلا بفعل تهديم لها بالذات وهو ما تعنيه بشكل أدبي الثورة الرومانسية التي توسع شروط الانتماء الانساني وتجردها وترفعها إلى مستوى الانسان لتسقط ثوابت الاقطاع، ويجد «الانسان» الرومانسي له مكاناً تحت الشمس.

ولأسباب أخرى نجد أن المهجريين يجدون أنفسهم في الموقف ذاته، فهم مدفوعون إلى عالم غريب مغلق لغة وتاريخاً يعيدهم إلى أنفسهم ولا يبيح لهم دخوله إلا من بوابة «الانساني» العام.

ومن هنا فكلا الجماعتين لا تبحث عن خلاصها في تركيبة اجتماعية أو إعادة تركيب اجتماعية الطابع، وإنما في تركيبة ذهنية قائمة في التصور، وكلتا الجماعتين تتوحد على صعيد العام وفي هذا العام يدور الصراع بين الأفكار والمفاهيم بمعزل عما يحدث في الحياة نفسها، ولهذا نجد أن الرومانسي العربي تحديداً أشد الناس إلحاحاً على ضميري «الأنا» و«الهم». . ولئن وصل إلى «النحن» أحياناً فستكون نحن «متخيلة» كما هو متخيل ضمير «الأنا» و «الهم».

بهذا يمكن أن نفسر حذف الاشكالية الانسانية الماثلة في الواقع العربي ما بين الحربين من صيغ التجديد الشعري ويمكن أن نفسر لماذا ظلت صيغة التحرر حتى ذلك الوقت بعيدة عن ملامسة العلاقات: العلاقة بين الجملة الشعرية ومضمونها الانساني، والعلاقة بين الجملة والموضوع، ووقفت عند حدود المتغيرات الايقاعية في الوزن والقافية واعتبرتها محور الاشكالية وصيغتها المقبولة ولماذا عجز أقطاب هذا التيار بعدما يقارب ثلاثين عاماً عن إدراك الأسباب الحقيقية لعقم المتغيرات الايقاعية ايضاً فأضيف إلى نقص الصيغة العجز عن كشف نقصها.

## (٣)

لعل أحد أهم الأسئلة التي لم تجد جواباً حتى الآن هو السؤال عن سر انقلاب «العقاد» أبرز أصحاب «الديوان» وصاحب الوقفة المجلجلة أمام أقطاب الاحياء على حركة الشعر الحديث، هذا الانقلاب حير البعض، ومنهم الناقد «محمد مندور» فلم يجد له تفسيراً وإن اعتبره أمراً لا يستقيم وتاريخ «العقاد» المعروف وجولاته في التصدي للقصيدة التقليدية. يقول مندور «تراني اليوم أعجب من التطور العجيب الذي طرأ على العقاد شيئاً فشيئاً حتى أصبح اليوم رائد المحافظين المتزمتين الساخطين على كل تطور أو تجديد في ميادين الثقافة والأدب والفكر»[٣٨].

وفي رأينا ووفق تحليلنا لاتجاهات حركة التحرر الشعري منذ «خليل مطران» وصولاً إلى جماعة الديوان، أن السر يكمن ببساطة في هذه القضية: إن صيغة الاشكالية الشعرية كما طرحتها جماعة الديوان لم تكن ناقصة فحسب وإنما لم يتوفر الوعي بنقصها، وبدون وعي الوعي نفسه، أي التخارج عنه، لا يمكن اكتشاف نقص الصيغة حتى وإن فشلت في تفسير ما استعصى على التفسير. إن الوعي الذي لا يتخارج عن موضوعه يبحث عن تبرير لما لا ينسجم مع موضوعته نفسها.

وهكذا وجدنا «العقاد» يكتب في العام ١٩٤٣، أي بعد ما يقارب الثلاثين عاماً على حركة الشعر الحديث ما يلي:

«أراني اليوم وقد انقضت ثلاثون سنة ولا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت

يقبض سمعي عن الاسترسال في السماع. ويفقدني لذة القراءة الشعرية والقراءة النثرية على السواء، لأن القصيدة المرسلة عندي لا تطربنا بالموسيقية الشعرية ولا تطربنا بالبلاغة المنثورة التي تتابعها ونحن ساهون عن القافية غير مترقبين لها من موقع إلى موقع ومن وقفة إلى وقفة. والظاهر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى في الأبيات التي تحررت منها بعض التحرر. . .»[39].

ويفسر هذه «السليقة» بقوله «إذا كان الأوروبيون يسيغون إرسال القافية على إطلاقها فليس من اللازم أن نجاريهم في توسيع ذلك على كره الطبائع والاسماع وسواء رجعنا بتعليل ذلك إلى وحدة القصيدة عندنا وعندهم أو إلى أصل الحداء في لغتنا وأصل الغناء في لغتهم، أو إلى غلبة الحسية في فطرة الساميين وغلبة الخيالية والتصور في فطرة الغربيين، فالحقيقة الباثة أننا نحن الشرقيين نقرأ شعرهم المرسل ولا نفتقد القافية فيه، وأننا ننفر من إلغاء القافية عندنا ونداويه بالتوسط والمقبول من التقييد والاطلاق. . . .»[40].

ما لم يستطع «العقاد» تفسيره بأي سبب لغوي ـ أصل الحداء في لغتنا وأصل الغناء في لغتهم ـ وما لم يستطع تفسيره بأي سبب ميتافيزيقي ـ فطرة الساميين وفطرة الغربيين ـ سيحاول «أحمد زكي ابو شادي» رائد جماعة «ابولو» تفسيره منذ أوائل الثلاثينات ولكن بعد الخروج على كل هذه التفسيرات.

لقد تزود «ابو شادي» بحصيلة تجارب شكلية وقراءات معمقة في تطور الشعر الانجليزي والاميركي، واستعان بأطروحات «هاريت مونرو» ومناقشاتها لتقنيات الشعر الحر الغربي ليفسر كيف أن بنية الشعر المرسل الذي ينفر منه «العقاد» لم تكن إلا تشويهاً للبنية التقليدية وليس بنية جديدة، ولهذا اختار هذا الرجوع إلى الأصل، بينما كان «ابو شادي» يتعمق قضية الجديد في أفق آخر.

أيقن ابو شادي لأسباب بنيوية ـ نفسية وشعرية ـ أن الشكل التقليدي يجر الشاعر إلى استخدام اسلوب وإيقاع وتقنيات تضرب بجذورها في أعماق عقله الباطن، وتملي عليه المعجم والايقاع والأسلوب وتغلبه على إبداعه وشخصيته[41].

وهنا أيضاً نجد اهتماماً بالشكل، ولكن مع فهم أعمق لمعناه، فهو أسلوب وإيقاع وتقنيات ومعجم، أي أنه يتضمن بنية عميقة تعبر عن نفسها بما يبدو شكلاً تقليدياً وتغلب الشاعر على إبداعه.

حين يقيم «أبو شادي» تعارضاً بين إبداع الشاعر وشخصيته وبين البنى الموروثة نفهم أنه يقترب من مشكلة التجربة الشعرية ولو بمصطلحات شكلية.

ونجد توسيعاً لهذا التلمس الغامض المكتوب في الثلاثينات في كتاب «قضايا الشعر المعاصر» الذي نشره «أبو شادي» في العام ١٩٥٩ جاء في تعليقه على قصيدة تفتقر إلى الوزن والقافية ما يلي: «إن هذا الشعر يعتمد على طاقته فحسب لا على صنعة أو بهرج أو موسيقى، وهو برهان على صدق ما نادينا به من قديم عن كفاية اللغة العربية لخدمة الشعر. فالشعر شعر في أي لغة بأحاسيسه وارتعاشته وومضاته وخيالاته وبحقائقه الأزلية ومثالياته»[42].

وهنا يمضي ابو شادي إلى التلميح إلى أن المقصود بالبنى الموروثة هو الرؤية الشعرية أو الموقف الشعري، فالخلاف مع المعجم التقليدي خلاف سببه أن هذا المعجم يتضمن في بنيته العميقة رؤية، وعلى الشاعر أن يكون له من «الشخصية» ما يكفل له رؤيته هو. تلك الرؤية المعبرة عن الحاجة إلى «العقلين الواعي واللاواعي معاً: عقلي النضوج والطفولة، والفكر والاحلام، والحقيقة والخيال. وليست العاطفة إلا تجاوباً بينهما وتجاوباً مع المؤثرات الخارجية في آن واحد. وليس صحيحاً أن اشكال العاطفة والفنون المنبثقة منها ستبقى كما كانت منذ الأزل فالزمن والمحيط يؤثران على تلك الأشكال وعلى الفنون الناشئة عنها باستمرار وفي تطور متواصل. . . .»[43] نفهم من هذا أن الطاقة الشعرية أي بنية القصيدة العميقة التي تتضمنها القصيدة التقليدية هي موضع البحث وإشكالية التجديد لأن القصيدة التقليدية بموروثها الهائل لا تقيم هياكل خاوية ولكنها تقيم بنى متكاملة من ناحية الدلالات النحوية والصرفية والايقاعية والمعرفية. والسبب الذي جعل «العقاد» ينفر من تنوع القوافي أو اختفائها في الشعر المرسل هو أن هذا الشعر وفق النماذج التي عُرفت طيلة ثلاثين عاماً «١٩١٣ ـ ١٩٤٣» لم يكن يتخارج عن بنية القصيدة التقليدية بناءً وتصوراً، رغم إغفال التقنية أو تنويع القوافي أو مزج البحور، أو الخروج على نظام الشطرين، فالتقليدية طريقة في الرؤية لا تستطيع أخفاءها هذه التجديدات.

ومن الملاحظ ان حركة التحرر التي وقفت بوجه تيار الاحياء رغم كل ادعاءاتها لم تستطع تجاوز البنية الرؤيوية لهذا التيار التي استمدها من القصيدة التقليدية.

ويلاحظ «سلامة موسى» تأثير انغماس الأديب في دراسة الماضي حين ينقل إلينا «أساليب التفكير والتعبير الماضين»[44] وعلل مخاطبة «طه حسين» للملك فاروق بعبارة «صاحب مصر» ووصف «العقاد» لهذا الملك بأنه «فيلسوف» بانغماسهما في الأدب العربي القديم وهو إلى حد بعيد أدب الملوك[45] أي أن الوعي هنا لم يتخارج عن وعي الأطروحة التي ينغمر فيها.

ويلاحظ «محمود امين العالم» كيف أن تياراً شعرياً نبع في الشعر المصري الحديث وعبر تعبيراً كاملاً عن إرادة السلطة الحاكمة في الثلاثينيات، كما عبر في الوقت نفسه عن انفصال الشاعر عن المجتمع وعن القضية العامة انفصالاً كاملاً. والمقصود بهذا التيار ذلك الذي تشعب عن مدرسة «ابولو» التي تعتبر أحد تيارات التحرر[46]. وأورد د. علي عباس علوان قصائد كاملة للعقاد والمازني تبرهن على أن قيم القصيدة التقليدية في أشد العصور ظلاماً كانت تشكل بنى هذه القصائد[47].

إن ما يقصده «ابو شادي» بتغلب هذه البنية أو التجربة على إبداع الشاعر وشخصيته هو ان التغيرات السطحية التي أخذ بها الشعراء منذ بداية حركة التحرر لم تكن كافية لتقديم صيغة جديدة للقصيدة. فانقاص عنصر من بنية قصيدة كأن يكون الوزن أو القافية واستعمال أكثر من وزن واحد وإدخال الفاظ حديثة لا يزيد مفعوله على أن يظهر اختلالاً تلمسه الاذن والعين قبل الحس.

إذن هو التغيير البنيوي الشامل الذي فكر فيه «ابو شادي» ولم يحققه في شعره فظل طموحاً وعلامة تنتظر الترجمة في جيل آخر وفي زمن آخر. وسيكون طموح التغيير هذا مقدمة لاحساس عام بنقص صيغة التحرر بكل تشعباتها: الديوان وابولو والمهجر. هذا الاحساس تحركت ارهاصاته في كتابات تيار آخر هو التيار الواقعي.

ففي الوقت الذي كانت فيه الاشكالية الشعرية تدور حول اللحاق بالأدب الغربي والجدل حول أهمية إرسال الشعر أو تقييده، والصراع بين جديد الاحياء وجديد التحرر الرومانسي كانت مشكلة الكتابة الأدبية تطرح على أسس جديدة في بلاد الشام وفي مصر.

لقد عاد «عمر فاخوري» بعد دراسته في فرنسا في العشرينات واقعياً ذا نظرة اجتماعية شاملة لمسناها في كتابه الأول «كيف ينهض العرب» وبدأ رئيف خوري، وسليم خياطة، ونجلا عبد المسيح الكتابة عن تيار الواقعية الاشتراكية ممهدين لصراع جديد يدور هذه المرة بين أدب النخبة وأدب الشعب. وهما مصطلحان

يصفان الاشكاليّة نفسها ولكن مع وضعها في إطار مختلف عن الاطار الذي وضعتها فيه مصطلحات الاحياء والتحرر.

«لقد آن لنا أن ننبه إلى القوى الجبارة الكامنة في نفوس الجماهير الشعبية فنعمل على تثقيفها وتنويرها»[٤٨] ومن هذا المنطلق ركزت كتابات الواقعيين على «إبراز القيم النضالية في الأدب والافصاح عن مضمون تقدمي ونزعة إنسانية»[٤٩].

إنه تحديد لمشكلة الحداثة والتجديد في إطار أبعد من إطار البنية الداخلية المتعلقة بالنص الأدبي. هو إطار التجربة الاجتماعية لهذا كان من الطبيعي أن يصدر التيار الواقعي ودلالاته عن موقف سياسي فالأدب وفق هذا المفهوم «ممارسة ثورية وعمل انقلابي يهدف إلى تنوير الجماهير الشعبية لتعي ذاتها وتعرف ذاتها وتحتل مكانها تحت الشمس»[٥٠] ويكتسب معنى التجديد هنا معنى محدداً «انه لا يعني شيئاً آخر سوى التجديد في الحياة». [٥١] هذا هو ما يراه «سلامة موسى» فهو يشدد على أن «الأديب الانجليزي يتصل بالحياة ويتأثر ويؤثر فيها.. وهو ينتقد أسلوب العيش أكثر مما ينتقد أسلوب الكتابة.. وهذا خلاف ما نجده من طبقة الأدباء التقليديين في مصر حيث الاهتمام الكبير بالأسلوب الكتابي في حين ليس هنالك اهتمام أصلاً بأسلوب العيش»[٥٢].

ويضع «عمر فاخوري» شرطاً أساسياً للكتابة «هو أولاً وآخراً أن يستمد المرء عناصر فنه وأدبه من الينبوعين اللذين لا يشح سلسبيلها أبداً. أعني الكون والحياة. كون لا تنفد روائعه ولا تعد صوره، وحياة لن تزال متطورة متحولة.. وكأنه بحث مستمر في خلق جديد»[٥٣]. وحين ينظر حوله يجد صورة الأديب هي صورة «من ورق وحبر، ولا تجد فرقاً إلا في لون الحبر ونوع الورق.. سل هذا الآدمي عن حواسه الخمس وعن يقظتها وعن نهمها وعن ظمئها وسط مجالي الطبيعة وأحداث الحياة. يقل لك بسذاجة لا حد لها - هل غادر الشعراء؟ أو هو في الأغلب لا يجيبك بشيء لأنه لم يفهم ما أردت»[٥٤].

ويضيف «الأديب حقاً من كان على اتصال دائم ويقظ بهذا الوجود وبهؤلاء الناس الذين يتحدث عنهم.. وفي مدرسة الكشاف يتعلم الأديب إن شاء الله أن الطبيعة والحياة والناس أشياء لها وجود حقيقي، ولها قيمة»[٥٥] يمكن أن نلمح في هذه الصيغة روحاً نقدية موجهة بالدرجة الأولى إلى أعلى أشكال ممارسة التيارات الشائعة آنذاك: الاحيائية والرومانسية ويمكن أن نلمح أيضاً حلاً لاشكالية التجديد واستخلاصاً لها من اتجاهاتها الشكلية ومقولاتها التجريدية يتوافق مع وعي سياسي وليد جملة تطورات عربية وعالمية، هو الوعي الواقعي الذي ستكون له اصداؤه في ما عرف بعد ذلك بحركة الشعر الحر مع أواخر الاربعينات.

**(٤)**

الاقتراب من الواقع.. الواقعية.. مغادرة الحلم الرومانسي إلى الحلم الأصعب هذه هي العناوين الرئيسية التي تبلورت في سياقها بنية ما عرف لاحقاً باسم الشعر الحر.

الكثيرون حاولوا من داخل هذا الشعر الوقوف ضد واقعيته، الكثيرون حاولوا إيلاج الميراث الرومانسي والرمزي في صلب هذا الشعر، والاستحواذ على حق تسميته وإعطائه مدلوله، ولكن الأمر من وجهة نظر تاريخية كان أكبر من هذه النزعات المضادة، ذلك لأن الصياغة الواقعية لم تكن بلا مستند، ولم تكن نابعة من موقف فرد أو مجموعة، بقدر ما كانت مناخاً عاماً يلح على التجسد والظهور إلى وجه الأرض، ولم تبرز دفعة واحدة ولا في مجال دون آخر. لقد جاءت ممارسة فكرية متطاولة وأزمات ذاتية وعامة، وامتدت على مساحة واسعة من الكتابة السياسية إلى الكتابة الأدبية إلى الكتابة الاجتماعية. ولم يتوقف الأمر منذ أن طُرحت حدود التجديد «الاحيائي» و«الرومانسي» للنقاش عند جدالات «تقنية» أو «عروضية» كما يقال بل تغايرت إلى حد كبير بدءاً من كيفية تنظيم التفاعيل ومروراً بوحدة التجربة والقصيدة وصولاً إلى علاقة الفعالية الشعرية بالمجتمع الانساني.

سنستعرض هنا طرفاً من هذه المقاربة الفنية التي وضعت الشعر العربي المعاصر على أبواب التحول الكبير وسنرى من هذا الاستعراض أن كثيراً من الأسماء والوقائع قد طُمست فيما بعد نتيجة للصراع الذي انفجر في قلب حركة التغاير عن الموروث الاحيائي والرومانسي ونتيجة لعمق هذا التغاير الفكري الذي دفع كل شاعر وناقد إلى رسم الأفق الخاص بتكامله هو.

تؤرخ كتابات «محمود أمين العالم» التي احتفت بهذا التيار ملامح هذا التحول بما يلي:

**أولاً**: يتميز هذا الشعر الجديد بعودة الشاعر إلى الارتباط بالحياة الاجتماعية.

**ثانياً**: يتميز بالصياغة الجديدة التي خرجت من التقريرية إلى التعبير بالصور تعبيراً بنائياً جديداً.

**ثالثاً**: زوال الازدواج بين الحس والفكر بين التعقل والشعور وقيام تفاعل خصب بينهما.

**رابعاً**: استخدام الشاعر الجديد الكثير من الأجواء والتعابير والمصطلحات الشعبية.

**خامساً**: إشتراك الشاعر الفعلي في عمليات الكفاح بين مواطنيه[٥٦].

ووجهت الكثير من الانتقادات فيما بعد ليس إلى هذه التلمسات بل إلى المستندات التي استندت اليها أي إلى النصوص الشعرية؛ نصوص «كمال عبدالحليم» و«صلاح عبدالصبور» وآخرين.

فهذه النصوص لم تكن ظاهرياً تسمح بمثل هذا التفاؤل الذي خرج به «العالم» ولكن هل كان في ذهن «العالم» هذه المنجزات الضئيلة القيمة أم كان في ذهنه الممكن الذي تشير إليه؟

باعتقادنا أن «العالم» كان يشير إلى ممكنات الشعر الحر وفي هذه النقطة لم يخطىء وكان من الممكن في ذلك الظرف التاريخي الاعتماد على مستندات أكثر أهمية لو لم يكن في بحث «العالم» آنذاك هذا القطع مع تيار الشعر العربي والاستناد إلى ما سماه آنذاك «الشعر المصري الحديث» ففي حدود هذا المصطلح وحتى في الوقت الراهن من الصعب القول ان منجزات الحداثة بعد الأربعينات هي الأوفر حظاً في مصر.

جاءت كتابات - العالم - في العام ١٩٥٥ أي بعد ما يقارب عشر سنوات على بدء ظهور هذه الصيغة الجديدة للتجديد، ذلك لأن هذه التسمية حملتها قصيدة نشرها - علي أحمد باكثير - في مجلة - الرسالة - ١٩٤٥/٦/٢٥.

وكان العنوان «نموذج من الشعر المرسل الحر» لقد سبقت هذه المحاولات محاولات للشاعر نفسه في ترجمة مسرحيات «شكسبير» ومحاولات مجهولة للشاعر «مصطفى وهبي التل» و«محمد فريد أبوحديد» ولكن الوعي بالشكل الجديد بدأ من هنا على حد علمنا.

كان وعي «باكثير» واضحاً بهذا الصدد فهو حين انسرب من قاعة درس اللغة الانجليزية عكف على ترجمة «شكسبير» باللغة العربية ليثبت أن العربية قادرة أيضاً على الإتيان بشعر مرسل أي شعر يخلو من القافية، ومع ذلك يظل شعراً.

ولا ندري ما الذي دفعه إلى إضافة صفة «الحر» إلا أننا نرجح أنه أدرك تحرره من الوزن الواحد كما هو واضح في قصيدته المشار إليها.

مهما يكن من أمر، فإن كتابات «محمود امين العالم» جاءت في وقت خف فيه إلى حد كبير الجدل حول الفرق بين «المرسل» و «الحر» والمصطلح الفرنسي والمصطلح الانجليزي وهل يجوز إرسال القوافي أو تقييدها ذلك لأن مشكلة التجديد خلقت قضاياها الخاصة الجديدة فقد أرسى عدد من الشعراء العراقيين الأساس الثابت لهذا الشكل الجديد على صعيدين: صعيد التقنية، وصعيد المضمون[٥٧].

يقول «السياب» في مقدمة ديوانه «أساطير» الصادر في العام ١٩٥٠ انه «لاحظ من مطالعاته في الشعر الانجليزي ان هنالك «الضربة» وهي تقابل «التفعيلة» عندنا ولاحظ «السطر» أو «البيت» يتألف من ضربات مماثلة للضربات الأخرى في بقية الأبيات ولكنها تختلف عنها في العدد».

ورأى «السياب» أن في الامكان أن نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة رغم اختلاف موسيقى الأبيات وذلك باستعمال الأبحر - ذات التفاعيل الكاملة - أي الصافية على أن يختلف عدد التفاعيل من بيت إلى آخر.

ويشير السياب إلى أن أول تجربة له من هذا القبيل كانت في قصيدة «هل كان حباً» من ديوانه الأول «أزهار ذابلة» الصادر في العام ١٩٤٧، كما يوضح أن هذه الطريقة لقيت إقبالاً لدى الشعراء الشباب وظهرت في نتاجات الشاعرة «نازك الملائكة»[٥٨].

ومن الوقائع المعروفة أن - نازك - قدمت نوعاً من التجديد لاطار الشكل الشعري الجديد في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» في العام ١٩٤٩. وقد أطلقت على هذا الجديد اسم «لون بسيط من الخروج على القواعد المألوفة» وهو حسب وصفها «أسلوب جديد في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من الف قيد». ونبهت إلى «أن هذا الأسلوب ليس خروجاً على طريقة الخليل وإنما هو تعديل لها يتطلبه تطور المعاني والأساليب»[٥٩].

على أن هنالك مغامرة أعمق من طرائق «باكثير» و«السياب» و «نازك» قادها وحيداً شاعر لم يحتل مكانة معلنة في تاريخ الشعر الحديث لسبب يبدو تافهاً، وهو انه لم ينشر مجموع نتاجه الشعري والنثري، ولا حتى كتاباً واحداً.

ذلك هو الشاعر العراقي «محمود البريكان». جاءنا نبأ مغامرة «البريكان» منه شخصياً، ومن شهادات عدد من معاصريه في أواخر الأربعينات ومن فقرات نشرها وجاء فيها ما يتعلق بأعماله عرضاً بالاضافة إلى عدد محدود من القصائد.

يقول «البريكان» أنه «منذ أواخر الأربعينات وفي قصائد كثيرة مال إلى استخدام المضارع مدوراً للايحاء بنوع من الاستمرارية والحضور واستعمال صيغ الأزمنة بأشكال خاصة في السياقات المتغيرة»[٦٠].

ويخبرنا عرضاً أنه صاحب أو مطولة شعرية في الشعر الحر حين يذكر أنه «كثيراً ما مال باطنياً إلى السياق المتغير - مداخلة الأزمنة أو المراوحة بينها - كما في مطولة أعماق المدينة - ١٩٥١»[٦١].

إننا لا نعرف عن منجزات هذا الشاعر شيئاً كثيراً، فباستثناء ما مجموعه أربع عشرة قصيدة نشرت على مدى ثلاثين عاماً وكلمة بمناسبة إزاحة الستار عن تمثال «السياب» في يناير عام ١٩٧١، ورد على أحد النقاد في العام ١٩٦٩ يظل «البريكان» كوناً مجهولاً فهو كما يقول «لم يتلاءم قط مع مطالب الوسط الأدبي لا سابقاً ولا لاحقاً ولا الآن، لأن للشاعر الحقيقي أن يتحرك وحيداً ضمن خلفية تاريخية مدركة وعبرها»[٦٢].

إننا لا نعرف بالضبط ما هي إنجازات البريكان في أواخر الأربعينات وما إذا كان الرائد الحقيقي للشعر الحر والمطولات الشعرية وقصائد التجربة أم لا، إلا أن القصائد القليلة التي توفرت لدينا تدلل على أنه حسم مبكراً قضية «المرسل» و«الحر» وأصبح الشعراء والنقاد «يفتقدونه» إلى درجة القول انه «وحده من الذين تقدمونا كان يحمل شارات هذه الأعوام والأعوام أطويلة»[٦٣].

لقد حدد لنفسه تقنية التفعيلة، مع إدخال التقنيات المكلمة لها، فهو يستخدم الفقرة الشعرية وليس البيت المستقل، ويعتمد الكلام الشائع ويتخلى عن وحدة القافية، ولكن ليحل محلها المعنى الذي يمتد ويتكامل عبر الفقرات. وهو قبل كل شيء ينهمك في رصد التجربة الانسانية منطلقاً من أن الانسان هو تاريخ حياته بالضبط. ولا شك أن هذه التجديدات كان يكمن وراءها تصور ما للشاعرية وللشعر والشاعر يبدو متفرداً. فالشعر «ليس تظاهرة لفظية، إنه تجسيد حي لنزوع الانسان. وهو ليس لعبة لغوية، بل تجربة فريدة تتجسد عبر اللغة»[٦٤].

كما تظهر القصائد المشار إليها أن اللغة اكتسبت لدى «البريكان» ربما لأول مرة منذ بداية التجديد ضوءاً مختلفاً بسبب انسلاخه تماماً عن المعجم التقليدي.

لقد كان «البريكان» الأشد تطرفاً بين المجددين وربما الأشد عزلة لهذا السبب.

ونعتقد إن عزلة «البريكان» قد أفقدت النقاد مستندات أكثر أهمية مما هو معروف ومما توصلوا إليه بدراسة نتاجات وأفكار مجايلية من أمثال السياب والبياتي والحيدري ونازك.

إن طرحنا لهذا المجهول في حركة الشعر يستهدف إشارة متواضعة إلى أن أواخر الأربعينات ومع رسوخ وثبات قواعد الانطلاق قد حفلت بممكنات شتى وأبرزها الممكن الواقعي.

وسيكون علينا أن نتوقع تجاور هذا الممكن مع غيره في مطلع الخمسينات مثل الاحياء والرومانسية وهما الممكنان اللذان اعطتها حركة التجديد وظهرت حدودهما في ضوء متطلبات اجتماعية جديدة.

لقد شكل هذا التجاور في عقلية الأجيال أساساً لتناقضات مقبلة في قلب الصياغة الجديدة لحركة الشعر الحر ذاتها، إذ تبنى الحركة شعراء ونقادٌ من أصول مختلفة طبقياً وفكرياً، وهذا يثبت مرة أخرى أن الالتقاء الشكلي الذي أفرزته هذه الحركة حول اعتماد «التفعيلة» بدل البيت والاستفادة من تقنية الشعر الانجليزي في التدوير ووحدة التجربة، لم تكن كافية لاخفاء اللب العميق الذي تحمله عادة حركات التجديد، أي الرؤية نفسها وعلاقاتها بالبنية الثقافية والاجتماعية.

أهم الارتباطات التي أقامها هذا الاتجاه هي بين التجديد الشعري والرؤية الواقعية مما استثار عداء واسع النطاق ضد حركة الشعر الحر ليس من قبل المجددين الأوائل «الديوان» وجماعة «ابولو» فقط بل ومن قبل من ساهموا في هذه الحركة الحرة منذ بداياتها الأولى.

ولكن العداء الأكبر جاء من أبرز كتاب «الديوان» ففي حين لم تستثر تجديدات المتحررين هؤلاء غير المجادلات اللغوية والأدبية والذوقية وفروق الحساسية بين العربي وغير العربي أصبحت الرؤية الواقعية تستثير مجادلات دينية وقومية وتاريخية.

ففي الثلاثينات، أي في سياق التضاد الذي كانت تقوده جماعة «الديوان» وجماعة «أبولو» ضد شعر - الاحياء - وضد بعضها البعض، كان التقليديون يرون الشعر

الجديد «غير مهتم بالعروض والقوافي اهتماماً كبيراً، ولا يتمسك بالقافية الموحدة ويعتمد الأوزان المتعددة في القصيدة الواحدة وأنه شعر حالم لا يهتم بالقضايا الوطنية متسامح في اللغة متساهل في الأسلوب، لا يفضي إلى القارىء بفكرة واضحة بسبب من غرابة اخيلته وتعسف استعاراته وتشبيهاته وهو بعد كل هذا أعجمي ليس بينه وبين الشعر العربي من صلة»(٦٥).

أما بعد ظهور صيغة الشعر الحر وخاصة في العراق وامتدادها طوال الخمسينات والستينات إلى أقطار أخرى فقد أضيفت اتهامات جديدة منها «ان لغة الشعر الجديد وصوره شعبية مبتذلة، ونماذجه متكررة يشيع فيها الابهام التعبيري والغموض الفكري وهو يتخذ من التجديد ستاراً لهدم التراث العربي»(٦٦).

الملفت للنظر أن لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في مصر، وهي هيئة رسمية، تصدت للشعر الحر بأشد بيانات الهجاء والاتهام شدة، إذ اعتبرت في نوفمبر ١٩٦٤ ان الشعر الجديد ضد «الاسلام والعروبة» ومعاول هدم التراث(٦٧).

والملفت للنظر أكثر أن من بين أعضاء هذه اللجنة آنذاك اثنان من المجددين هما: صلاح عبدالصبور، وملك عبدالعزيز إلى جانب رئيس اللجنة عباس العقاد. مما يشير إلى أن القضية لم تكن خلافاً حول نوع شعري بل حول موقف شعري.

ويمكن اعتبار كتاب «نازك الملائكة» الذي حمل عنوان «قضايا الشعر المعاصر»١٩٦٢ رد فعل إلى حد ما على حركة الشعر الحر بعد أن انطلقت منها ممكنات لم تكن في حسبان الشاعرة. ولعل اختيارها للعنوان نفسه كان ذا مغزى، فقد كان «أحمد زكي ابو شادي» قد اصدر كتاباً حمل العنوان نفسه في العام ١٩٥٩، وأضفى أبو شادي في كتابه مشروعية حتى على القصيدة التي لا يتظمها وزن ناهيك عن التفاعيل، وفي كتابها هذا شددت نازك على مفهومها هي للشعر الحر كظاهرة عروضية ودعوة إلى «دراسة الامكانات التي تقدمها ابحر الشعر العربي الستة عشر» وكان واضحاً من تشديدها أنها تثبت موقفاً شعرياً ضد الواقعية، فقد لمحت في تشديدها إلى الشعراء الذين «تلقوا الدعوة إلى الشعر في حماسة لا يعرفون حتى الآن الغرض منها **«وأن بعضهم يخلط بينها وبين الدعوة إلى تجديد الموضوع في القصيدة العربية وبعضهم يظن أن غايتها الوحيدة هي تثبيت دعائم ما يسمونه الواقعية في الشعر. . .»**(٦٨).

وتكاد هذه الملحوظة الأخيرة ان تكون رداً على الشاعر «كاظم جواد» تحديداً. . . . فقد كتب في مجلة الآداب البيروتية عام ١٩٥٤ تعليقاً على قصيدة «الكوليرا» لنازك جاء فيه «لقد احتضنت الواقعية الحديثة الظافرة في العراق هذه الطريقة لملاءمتها لأدب الالتزام الذي يعتبر كيان الشعب العربي الاجتماعي غير معقول ولا عادل»(٦٩).

لا نشك أن لهذا التغيير في لهجة الجدالات مغزى، وان العنصر الخفي في التجديد الشعري وتناقضات التجديد هو الموقف الفكري والاجتماعي للشاعر قبل أن يكون الموقف من وزن وقافية وتدوير. والدلالة العامة لهذا التغير هي اتساع الهوة بين التيارات الثقافية ودخولها في دورة تغاير جديد بحثاً عن أفق ما. وهذه هي طبيعة الصيرورة وجوهرها الاجتماعي بالدرجة الأولى.

لقد بدأ التعارض بين جديد التحريين والرومانسيين وجديد الشعر الحر حين بدأ هذا الشعر بصياغته الشعرية والنظرية يمس البنية العميقة للموقف الانساني، وهو التعارض الذي سيتخذ مجراه في جدالات فلسفية وسياسية وأدبية وتاريخية بدءاً من الخمسينات ووصولاً إلى أواسط الستينات.

## (٥)

متى بدأ ظهور بنية الحداثة الأدبية؟

إستناداً إلى الشهادات المكتوبة بأيدي عدد كبير من الكتاب تبدو الحداثة ملكية خاصة ومذهباً تتداوله شتى التيارات، ولكن النقد لا يعتمد على ما قيل لاستكشاف الأطروحة بل يعتمد على ما لا تقوله الأطروحة ذلك لأن ما يُسكت عنه عادة يكون أبلغ دلالة وأصفى منطلقاً.

إنها البنية العميقة لما يقع وراء الكلام، تلك التي يكشف استقراؤها عن ما لا يخطر ببال صاحبه، ولكن كيف يستطيع النقد قراءة ما تحت الكلام؟ هل باعتماد النص أو الأطروحة وتفسيرها لغوياً؟ هنا تختلف المقاربات وتتشعب السبل.

ولا نشك أن أفضل المقاربات ما كان منطلقاً من أن لكل أطروحة أونص سياقه التاريخي - الثقافي فهو غير مفصول عما قيل في الماضي ولا عما يقال في زمنه نفسه، من هنا نبدأ إذن.

ففي خضم من الاندفاع الثقافي شهدته الخمسينات العربية وما زلنا نعيش آثاره وبقاياه يلفت نظرنا هذا الانعكاس الذي يكاد يكون مباشراً للحياة العربية في الثقافة، ولا نعني بذلك الشهادة الأمينة على واقع بقدر ما نعني الطريقة الخاصة التي انعكست فيها القضايا الحياتية على صفحات المجلات والكتب وفي أروقة المنتديات وعلى طاولات المقاهي.

كان كل شيء يمور بالتطلع: أسماء جديدة تظهر، طرق ووسائل تعبير تأخذ **طريقها إلى القارىء، مناقشات حادة أو مهذبة، رواسب متبقية من عقود ماضية تتقدم بأزياء جديدة.**

كانت التقليدية لا تزال حية وقد استوعبت وضمت إلى صفوفها منجزات الجماعات الشعرية المختلفة: الديوان، والمهجر، وابولو، رافعة هذه العناوين كمستندات ضد الواقعية الجديدة واقعية الشعر الحر الكاسحة.

نذكر عرضاً أن حادثة مأساوية مثل فيضان نهر «دجلة» كنت تجد لها تعبيرين مختلفين جذرياً على صفحات متجاورة فتكتب - نازك الملائكة - عن النهر الذي يطبع قبلاً طينية - ويكتب - علي الحلي - عن النهر الوحشي الذي قوض اكواخ الفقراء(٧٠).

وتُروى حادثة أم فاجأها الفيضان هي ووليدها فأمسكته عالياً بينما الماء يصعد ليغمرها وهي ترفع وليدها إلى أقصى ما تصله يداها، ويغطيها الماء حتى قمة رأسها فتموت غرقاً ويظل جذعها متصباً ويداها إلى أعلى تحملان الوليد. وينقل «جواد سليم» الفنان العراقي هذه الأسطورة في منحوتة شهيرة له. إختلاف في الرؤى. . ورغبة عنيفة في استجلاء وجه الحياة العربية بمختلف الوسائط، فحين ينشر شاعر من مصر قصيدة عن شعرة سقطت على صدره من رأس «امرأة» يتساءل الناقد حسين مروة من لبنان. . . ترى في أي كوكب يعيش هذا الشاعر؟(٧١).

في خضم هذه الرغبة كانت واضحة مقدمات صراع يتجاوز في مدلوله بنية الأدب إلى بنى الحياة بكل مستوياتها، فقد جاء العصر الذي تتجادل فيه شتى المستويات بفضل حضور السياق التاريخي. وجاء العصر الذي يشتهر بدعوات إعادة النظر الشاملة في النفس والمجتمع ورفض الرومانسية وتفرعاتها الرمزية شكلاً ومضموناً والامتزاج بروح الشعب، والبحث عن كيانية جديدة، عن معنى في أعقاب احتلال فلسطين، وبروز انقسام عالمي جديد. لم يكن الصراع الذي شهدته الخمسينات أدبياً بالمعنى الحرفي للكلمة بل كان

**صراعاً كلياً بمعنى الصراع حول مدلول الحياة العربية، فمن جهة كان هنالك التقليديون الذين ضموا إلى صفوفهم تجديدات الأوائل بعد أن تناسوا خطاياهم أمام خطيئة أكبر هي خطيئة الواقعية. وكان هناك المجددون ما بعد الحرب الثانية بملامحهم الغامضة ونزقهم وغضبهم ومراجعهم الغربية أو رطانتهم على حد التعبير «التقليدي» وعلى تخوم هذا الصراع بين من يحافظون على ما يسمونه «منجزات» وبين من يتلمسون المحرمات في المجتمع والتقاليد الفكرية ظهر عدد من التوفيقيين يحاول وضع قاعدة سلمية للصراع في وقت كانت فيه الحياة تتطلب سراعاً على كل مستوى.**

ويعبر د. محمد النويهي عن هذا «التوفيق» خير تعبير في قوله «إن الشعر الحديث كان محاولة للكشف الأمين عن العلل التي أدت إلى نكبة ١٩٤٨، ثم تكررت في هزيمة ١٩٦٧ ولو أننا وعينا دروس تلك الحركة الشعرية واستمعنا إلى تحذيرها واستجبنا لدعوتها إلى التغيير الثوري الجذري والشامل وانصتنا بجد وأمانة إلى ما قاله شعراؤها حتى الرافضون منهم لربما تجنبنا الهزيمة الدامية»[٧٢].

المسألة التي يتناساها النويهي والتوفيقيون بعامة هي ان للصراع في البنى الثقافية دلالة اجتماعية ـ سياسية أي أن لهذا الصراع دوافعه العميقة في المتغايرات الاجتماعية، ولم تكن الحدة الصراعية التي ميزت التقليد والتجديد في صياغتها الجديدة بعد ظهور الواقعية بدءاً من الخمسينات إلا كناية عن نضوج حركة التجديد، ووقوفها على أعتاب صياغة انقلاب كامل على الرؤية التقليدية.

لقد كان المطلوب وفق تعبير كاتب مجهول قيادة حياة نضالية على كل مستوى في النفس والمجتمع وليس في الفكر وحده[٧٣].

إضافة إلى أن الحركية الاجتماعية تحت نفوذ وهيمنة القوى الرأسمالية الغربية لم تقد طوال قرن إلى حسم التغاير الاجتماعي بين الطبقات بل دفعت كل التشكيلات الاجتماعية ـ الاقتصادية إلى انهيار شامل بحيث لم تستطع أحداها إمتلاك القدرة على فرض أشكالها الثقافية أو صيغة النهضة الثقافية خارج إطار التبعية. لقد كانت أصول التشكل الاجتماعي وتراتبه تنهار تدريجياً بفعل الالتحاق التبعي البنيوي اقتصادياً واجتماعياً بالغرب ولهذا كان الطابع العام للصراعات الفكرية يبدو فاقداً لمستنداته في الواقع العميق، ولهذا لم يكن الأمر أمر إصغاء ووعي دروس حركة شعرية بقدر ما كان أمر وعي للحركية الاجتماعية ذاتها، وهي حركية كانت تتجه نحو تهميش الوجود الذي طلب «عمر فاخوري» باليقظة عليه، وإلى تشويه الواقع الاجتماعي الذي طالب الواقعيون بالالتفاف إليه وإلى تشكيل شبه مجتمعات وشبه طبقات تشكيلاً جديداً يحمل اسم الأصل ولكن بنيته لا تدل عليه لأن فعل الانتاج؛ هذا العنصر الأساس في الوجود البشري كان يُنفى وتتخذ زيه فعاليات شبيهة مناقضة له.

وهذا هو ما سيجعل الهوة تتسع بين المفاهيم ومدلولاتها: بين التسمية والشيء، فتبدو اللغة سواء كانت تقليدية أو حديثة، إشارة خرساء بسبب شيئين: الاحتفاظ بمعطيات عصر انقضى والعجز عن القبض على معطيات عصر راهن.

**إن من الأسهل اللجوء إلى التسمية الجاهزة بدل ابتكار الأسماء. ولكن هل العقل الثقافي شيء آخر غير ابتكار اسماء عالم جديد يولد؟**

بسبب هذه الهوة المتسعة بين الاسم والشيء وبسبب غياب الوعي بقانوني «التشويه» و«خلق الشبه» كانت سمة الصراع الفكري الذي دار منذ الخمسينات فاجعة تختلط فيها المأساة بالملهاة والسذاجة بالعقلانية المتنفجة. فبين العودة إلى واقع متخيل وشعوب غادرت منذ زمن طويل إحياءها الشعبية وأراضيها وقدراتها التقليدية ووسائطها الناجحة في التعامل مع البيئة والعالم وبين الدعوة إلى القضايا الانسانية الكبرى للعصر والأساطير والرموز الشاملة كان الوجود الانساني والطبيعي يضمحل في الغياب وتسكت عنه النصوص.

«لقد كنا سذجاً إلى درجة كبيرة» هذا هو تفسير الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي لبعض ما أفرزته حركة التجديد الشعري من تيارات لم تكن غير مسارب ضحضاحة ضاعت في الرمال[٧٤].

عكست صفحات مجلة «الآداب» البيروتية حين بدأت بالصدور في يناير ١٩٥٣ جزءاً من هذا الذي أشرنا إليه. هذا التلمس الغامض بوجود إشكالية عامة للوجود العربي. وكان عنوانها المفضل منذ البداية: «أدب الالتزام».

جاء في افتتاحية العدد الأول «في هذا المنعطف الخطير من منعطفات التاريخ العربي الحديث ينمو شعور في أوساط الشباب العربي المثقف بالحاجة إلى مجلة تحمل رسالة واعية حقاً»[٧٥]وتلخص الافتتاحية اسس هذه الرسالة في الفقرات التالية: **«أن الأدب نشاط فكري يستهدف غاية عظيمة هي غاية الأدب الفعال الذي** يتصادى ويتعاطى مع المجتمع. والوضع الحالي للبلاد العربية يفرض على كل وطني أن يجند جهوده للعمل في ميدانه الخاص من أجل تحرر البلاد ورفع مستواها السياسي والاجتماعي والفكري. . . . هدف المجلة الرئيسي أن تكون ميداناً لفئة من أهل القلم الواعين الذين يعيشون تجربة عصرهم ويعدون شاهداً على هذا العصر. وعلى هذا فإن الأدب الذي تدعو إليه المجلة وتشجعه هو أدب الالتزام الذي ينبع من المجتمع العربي ويصب فيه»[٧٦].

وباستعراض أسماء هيئة التحرير المنشورة في العدد الأول نلاحظ أنها ضمت خليطاً من أساتذة الجامعات وموظفي الحكومات وأصحاب دور النشر، وعدداً من الكتاب ذوي الانتماءات القومية. وجاء انتقاء الأسماء ليضم عدة أقطار عربية هي: لبنان وسوريا،والعراق،ومصر. . والطابع العام لهذه الشخصيات الفكرية هو أنها شخصيات مندمجة في نطاق النظام العربي آنذاك وذات استقرار نسبي، مما يلقي ضوءاً على بنية التيارات الفكرية التي سادت صفحات الآداب على صعيد الكتابة النقدية والنصوص الأدبية، ولكن هذا لا يمنع أن تتسع الصفحات لآخرين من الغرباء عن هذا النظام العربي، أنظر إلى هذا المفهوم البائد للشعر الذي عبر عنه: د. شاكر مصطفى. . . في عدد يناير ١٩٥٥ وقارنه بالمفهوم الذي طرحه. . محمود العالم في العدد نفسه.

يقول: د. شاكر مصطفى في مقدمة مقال عن الشعر في سوريا «أصدقائي من الشرب كلما عربدت الكأس على شفاههم وسكرت الهموم، قالوا هات حديث الشعر. وتدور القوافي بيننا كسرب الجواري الحسان. وتدور. . ساعات، ولقد يسلطن بيت في مطلع الليل. أو شطر بيت. . كلمة واحدة، فاذا هم يمزمزونها حتى مطلع الفجر»[٧٧].

ويكتب العالم «ان الشعر الحديث صياغة جديدة غير تقريرية بالصور والبناء لحالات شعورية ولا شعورية، والشاعر الحديث مكافح في وسط شعبه، يستخدم الرموز الشعبية ويمتزج بالحس الشعبي»[٧٨].

إن هذين النقيضين قد إجتمعا على صفحات الآداب فعلاً وما كان ذلك إلا تعبيراً عن أن المرحلة كانت مرحلة تسطير الأهداف، وليس مرحلة بحث في الوسائل ولا في الكيفية التي يتوصل بها النشاط الثقافي إلى التأثير في الوعي العام.

وليس من الغريب أن تتجاور مفاهيم شعر «النشوة» و «الجواري» مع مفاهيم شعر «الحرية الصعبة والكفاح». . فقد كانت الخمسينيات ذروة عصر وبداية عصر جديد. لقد ظهرت عى صفحات «الآداب» وفي وقت واحد عدة اتجاهات نظرية

طامحة إلى تفسير وجهة الشعر، والشعر الحديث بخاصة، وتفسير اشكاليته العامة وآفاق تكامله. وتميزت هذه التيارات بنقد مرير لحركة «الاحياء» وحركة «التحرر»، واتهامها بنعوت شتى، كما تميزت باشارات باتجاه إرساء مفاهيم جديدة وصيغ أكثر انشغالاً باهم الثقافي العام.

فأدباء العربية، وبخاصة الكبار منهم في السن والمنزلة معاً وفق تعبير عبدالوهاب الأمين. . «متهمون بالخيانة الفكرية. . وفي مقدمة عناصر الرجعية الفكرية الآن أعمدة الدعوة إلى الأدب الجديد وإلى التحرر من وثنية الماضي»(٧٩).

والحركتان كما يراهما د. عبدالحميد يونس. «ما هما إلا شعبتين للأدب الرسمي. . أولاهما وأخطرهما الشعبة الكلاسية الجديدة، ولا تزال نامية مؤثرة فعالة. وثانيهما الشعبية الرومانسية وما تبعها من الدعوة إلى الطبيعة وهي التي تجاهر بسلفية التراث(٨٠).

ويضيف «كان منطق الحياة يقتضي أن يعم النصر للرومانسية، وأن يتبع ذلك نصر آخر يعقد اللواء للاجتماعية والواقعية. . فهل يا ترى فشلت الحياة»(٨١).

ويدعو عيسى الناعوري إلى التجديد الصحيح فيلاحظ «إن زعيم دعاة التجديد في مصر الدكتور طه حسين لم يزد في عنفوان ثورته التجديدية على أن انصرف إلى الأدب القديم يمسك بعضه، ويستنتج الآراء في بعضه ويهدم بعضه وقل مثل ذلك ما فعله المازني والعقاد. فإذا سألتهم اين حظ الحياة والشعب والمجتمع العربي أو على الأقل المصري من هذه الدروس والتأليف فكأنما تلمح على شفاههم بسمة إشفاق من هذا السؤال الذي لعلهم كانوا لا يعتبرونه من حقائق الأدب ومن واجبات الأديب. إن أدباء الجيل الجديد يؤمنون بالشعب وبأدب الشعب ولا يفهمون قيمة الأدب بعيداً عن حياة الشعب وآمال الشعب وإلهام الشعب(٨٢).

ما يجمع بين هذه الأطروحات هو رغبة البحث عن صياغة جديدة لمشكلة الأدب. ومن ضمن ذلك مشكلة القصيدة، إنطلاقاً من أن الأزمة لا تتعلق بالشعر وحده بل بكل النصوص الابداعية. وما يجمع أيضاً بين هذه الأطروحات هو رفض الصياغات الماضية وآثارها الماثلة في ذلك الوقت. والحدة التي نلاحظها في هذه التوجهات التي تكاد تكون عامة وشاملة للأقطار العربية، سببها أن مواقع تيارات الاحياء والتحرر كانت لا تزال هي الأدب الرسمي المعترف به، والذي يحتل الصدارة رغم المتغيرات التي استجدت بعد الحرب الثانية ورغم كارثة بحجم كارثة فلسطين. والملاحظ أيضاً أن هذه الحدة ميزت رسائل قراء «الآداب» في أغلب الأحيان، وليس كتابها أو هيئة تحريرها.

كان الاحساس بالكارثة هو الذي بدأ يسيطر على ذهنية الأجيال الجديدة، في وقت كانت فيه أجيال الاحياء والتحرر ولواحقها تواصل باسترخاء كامل اجترار مقولات عجيبة تناقض حتى مقولاتها في الماضي.

يكتب طه حسين رداً على دعاة الواقعية في مصر «الأدب الذي لا يشغل قارئه عن نفسه ولا عما حوله ومن حوله فليس من الأدب في شيء»(٨٣).

ويمضي إلى إتهام هؤلاء بأنهم «لم يحفظوا الأمانة ولم يؤدوها إلى الأجيال المقبلة ولم ينشئوا مكان الأدب الذي أهملوه أدباً جيداً وإنما انشأوا لهواً ولعباً»(٨٤).

ويستعدي الدولة على هؤلاء ويلومها لأنها «تقصر في ذات الأدب تقصيراً خطيراً فهي لا تحميه من عبث العابثين ولا تصون حقوقه من عدوان المعتدين ولا ترد عنه بغي الباغين»(٨٥).

وعلى عكس هذا الاطمئنان الذي كان يستفز مشاعر الجيل الناشيء على هول الحياة من حوله بدأت مفاهيم الغربة والمأساة تنتشر على الصفحات. وبدأت تظهر إلى جانب التيار الواقعي الداعي إلى الانغماس في قضايا الشعب والانسانية المكافحة ملامح تيار آخر كان من المقرر له أن يلعب دور المضمون الفلسفي لحركة التجديد لدى عدد كبير من الشعراء طيلة عقد الستينيات هو التيار الوجودي.

كانت العودة إلى الذات منطلق الاحساس بالتجاوب مع الفلسفة الوجودية وسبب الاحتفاء بمسرحيات كامو وسارتر وتحليلاتها ولكن الذات كما أدركتها فئات من المثقفين تكونت حاجاتهم ومداركهم في ظل ضباب الانهيار الشامل للبنى والتراتب الاجتماعي وفي ظل الفقر الفكري المدقع الذي أورثتهم إياه سنوات الاحياء والتحرر.

ووفق تشخيص د. جورج طعمة فهذه الذات لم تعد تملك إلا أسئلة أولية «إن جيلنا العربي الذي ولد ونشأ بين حربين كونيتين عاش غريباً عن نفسه وغريباً عن العالم رغم ادعائه المعرفة في الحالتين.

ولكن المأساة القريبة التي حزت في نفس العربي أخيراً نكبة فلسطين بالأمس أخذت تعود به شيئاً فشيئاً إلى ذاته لتضعه وجهاً لوجه أمام قدرة الأخير ولتطرح عليه السؤال من أنت؟ واين تقف؟ في الكون الوجود؟»(٨٦).

ويقترح محمد النقاش المذهب الوجودي لأنه «يمثل الاستجابة المباشرة لحاجة الانسان المعاصر إلى أعادة النظر في مقومات وجوده ثم محاولة تكييفها على شكل جديد بإرادته واختياره»(٨٧).

ويرفض الحياة الآلية في أميركا لأنها رفضت الاتجاهات التي يمثلها شتاينبك وريتشارد رايت ولم تتح الحرية لفنها(٨٨).

كما يرفض نموذج الأدب الروسي «لأنه لم يعد له في ظل الشيوعية ذلك الأثر الايجابي في إشباع وجدانات الانسان لأن الشيوعية اعتبرت الفن مرفقاً من مرافق الدولة»(٨٩).

وفي جانب آخر حاول «مطاع صفدي» وضع الواقعية في «وضعها الصحيح» بعد أن لاحظ أن «الدعوة دائماً إلى أدب واقعي ليست إلا دعوة سطحية تأتي دائماً من خارج الأدب الصحيح. فهي تعني الدعوة إلى ضرورة تمثل الوقائع مشتقة منها تفاصيلها ذات المعاني ومشذبة منها دفقتها الطائشة وصدفتها وضاغطة إياها في إرادة لتسريد منطقي»(٩٠).

وفي رأيه أن في الأدب الملتزم ما يشبه هذه الواقعية إلا أنها واقعية توضع هذه المرة وضعها الصحيح. وفي الأدب أيضاً ذاتية غير أنها الذاتية الجديدة مع الواقعية الخارجية»(٩١).

ولفهم هذه المسألة يعود إلى آراء «سارتر» القائلة بأننا لا يمكننا أن نعترف إلا بهذه العلاقة التي هي الحقيقة الواقعية: وهي «الوجود - في - العالم» وكلمة الوجود هنا تعني الوجود الانساني. وتعني العالم معاشاً ومنظوراً إليه من خلال هذا الوجود الانساني. الذي يلقي الواقع كما هو دون أي تعقيد ودون أي تزييف ودون أي مبدأ سابق. إنه الاخلاص الحي للهنيهة الواقعية الملهمة مهما كان طابعها(٩٢).

وإسقاطاً لهذا الكلام الذي ينفي موضوعية الواقع على الكتابة الأدبية يقول صفدي «اليوم تحاول الأجيال الصاعدة أن تتصل من جديد بوجدان الأمة ثانية من خلال الزيف الكبير الذي تراكم عليه طيلة عهود الظلام والانحطاط. والأدب الحديث الملتزم الاخلاص قبل كل شيء لأكثر الموضوعات حيوية وتجاوباً مع مطالب الأمة والتفاعل مع إنسانيتها التاريخية، هذا الأدب هو طريق الحياة العربية

إلى وجدانها الأصيل وهو طريق الثورة نفسه»[٩٣].

والملاحظ أن مجلة «الآداب» قد لعبت دوراً في طرح «الالتزام» و«الشعر» و«الثقافة» في إطار الأطروحات الوجودية. وزاد هذا الميل في السنوات اللاحقة بوصف الوجودية أصفى تعبير عن مشكلات الانسان العربي. وهكذا انعكست الصراعات الحقيقية في الحياة السياسية والاجتماعية على بنية الكتابة. ولم يبق إلا خطوة وتصل الصيغة الوجودية حركة الشعر العربي المعاصر بالصيغة «الأسطورية» التي تبنتها مجلة أخرى وفي سياق آخر. تلك هي مجلة «شعر» التي قادت الصيغة الوجودية إلى نهايتها المنطقية ـ أي إلى المفهوم الميتافيزيقي للشعر.

(٦)

طرحت مجلة «شعر» نفسها في أواخر الخمسينيات كرائدة لاتجاه شعري، ثم كرائدة ـ للاتجاه الشعري ـ ومع اختتام سنتها الأولى ـ ١٩٥٧ ـ بدأ أصحابها يعتقدون «أن مستقبل الشعر العربي يسير في الطريق التي شقها هذا الاتجاه»[٩٤].

وفي السنوات الأخيرة منذ مطلع الثمانينيات تحديداً بدأت الصحافة اللبنانية بنشر مقالات متفرقة حول تجربة هذه المجلة، ولاحظنا أن هذه المقالات بنيت على أساس من الخواطر العابرة وليس على أساس البحث والعودة إلى أعداد المجلة والسياق التاريخي الذي ولدت فيه. واكتفى أصحاب هذه المقالات بإشادات غامضة استناداً إلى ما بقي في نفوسهم من أصداء الاحاديث الصحفية. هنا سنحاول إعادة قراءة مختلفة مستندين إلى أعداد المجلة نفسها وإلى المناخ الذي ولدت فيه.

إن لهجة التفرد والهيمنة على مستقبل الشعر العربي لم تكن بدعاً في هذا المضمار فقد لمسناها في كل الصيغ السابقة على هذا التاريخ. وإذا كان طبيعياً أن يكون لكل جماعة أدبية طموحها إلا أن الطموح هنا يتعدى الاضافة إلى ما هو قائم، أو إغناء اتجاه ما، إلى مصادرة الاتجاهات وطمس حقها في الوجود.

ولا يصعب تفسير هذا التجاوز، فهو سمة عامة تسم النزعات الفردية، ويجد تفسيره في آليات الادراك المعرفي للقضية موضوع البحث والعالم المحيط. ولكن هذه النزعة ليست مقطوعة الجذور عن المناخات التي سادت في تاريخ تطور نظرية التجديد وتغايرها المتواصل. إن منبع المشكلة هو أن أي تغاير لا بد أن يصل نظرياً على الأقل إلى تكامل ما، أي إلى أفق يحدد هوية حركة التغاير سواء كانت عن الموروث، أو عن السائد راهناً، إلا أن طابع هذا التغاير والتكامل ليس أدبياً بحتاً ولا سياسياً بحتاً بقدر ما هو شمولي الطابع، وان كان يتوسل إلى حركته شيئاً من هذا أو ذاك.

ومن هنا تكتسب الجدالات اللغوية والأدبية والتاريخية والسياسية دلالتها ونأخذها في الاعتبار في حدود تأثيراتها على قضية جزئية مثل قضية تجديد القصيدة.

لقد بدأت مجلة «الآداب» البيروتية بإضفاء طابع «واقعي» و«ملتزم» على حركة التجديد، ورفضت الرواسب التقليدية والرومانسية، وحاولت وضع وتحديد أفق للتجديد، وعلى صفحاتها تصارعت عدة اتجاهات في وقت واحد حتى بين المؤمنين بفلسفة واحدة، فقد تصادم ـ البياتي مع كاظم جواد وهما من حملة الاتجاه الواقعي[٩٥].

وتصادم ـ السياب ـ مع صلاح الدين عبدالصبور وهما من حملة الاتجاه نفسه، وتصادم كل هؤلاء مجتمعين أو منفردين مع التقليدية والرومانسية[٩٦].

والجدير بالذكر أن عدداً من أعمدة مجلة «شعر» بدأوا في مجلة «الآداب» من أمثال «جبرا إبراهيم جبرا» و«توفيق صايغ» و«سلمى الجيوسي» وإلى جانب هؤلاء كان «السياب» و«البياتي» يحتلان موقعاً متميزاً في قلب الحركة الشعرية تنبىء به بواكير قصائدهما. كما ظهرت البدايات الأولى لـ«خليل حاوي» و«يوسف الخطيب»، و«عبدالصبور» إلى جانب «نازك الملائكة» و«فدوى طوقان» كوارثتين لمنجزات الرومانسية في الثلاثينيات، بالاضافة الى عشرات الشعراء الذين ظهروا واختفوا بدون أثر أو ظهروا فيما بعد كنقاد من أمثال د. عبد القادر القط، و د. أحمد كمال زكي. ودلالة هذا التنوع والصدام الذي حفل به الباب الشهري للآداب تحت اسم مناقشات هو الإحساس بالحاجة الى النظرية الشعرية جو تحديد صيغة الاشكالية. فلم يكن قد استقر شيء لا في الأدب ولا في السياسة ولا في المجتمع بعد حركة التغاير المتواصلة منذ أوائل القرن. وقد أضيفت عناصر احتدام جديدة ببروز الدور الأمريكي في المنطقة بعد العام ١٩٥٣ على الصعيد الثقافي. فقد قامت في مصر مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، وبدأت بمدفوعاتها السخية باستقطاب أعمدة الثقافة العربية آنذاك من كل الاتجاهات. وكان الأسرع إلى خدمتها أقطاب التقليدية فقدموا لكتبها المترجمة وبحثوا في الموضوعات التي اقترحتها[٩٧].

بينما وقف المجددون من هذا النشاط مواقف متناقضة فبعضهم وقف موقفاً عدائياً من النشاط الاميركي على صعيد الثقافة العربية وبعضهم وقف موقفاً ودياً أو متعاوناً. ولكن الأبعد من كل هذه المواقف والأكثر خطورة على صعيد نظرية التجديد ان التدخل الاميركي كان يحمل طابع توجيه حركة التغاير العربية إلى أفق محدد. وسنرى كيف لعبت مجلة «شعر» دوراً في سياق هذا التوجيه وبأي لغة. وكيف وفرت لها اتجاهات من خارجها مستنداً أولياً لتحاول شق طريق إلى مستقبل خاص للشعر العربي.

كان الاتجاه الذي بدأ قوياً وتواصل في مجلة «الآداب» هو الاتجاه الوجودي ممثلاً بأطروحات نقدية تستند إلى قراءة في الفلسفة الوجودية تتفاوت عمقاً وضحالة. وعبر هذا التيار عن صعود اجتماعي عام لفئات متنوعة الأصول، ولكن يجمعها الطموح إلى الصعود من القاع. ولهذا لم يكن يفصل بين عدد كبير من الكتاب والشعراء والنقاد حد واضح تماماً. لقد جمعتهم صيغة الصعود إلى وجدان أدبي سابق على التاريخ بل ومناقض له. وكانت هذه الصيغة ذات الجذور الرومانسية هي المضمون الذي أعطوه للتجربة الشعرية. وهي صيغة تتصادى مع صيغة الفكرة القومية في غموضها والتباسها الأول، وتجاوب مع حاجات بروز طبقة اجتماعية جديدة على هامش البنية القائمة. وتجيء هذه الهامشية من كون الأساس المادي لتكون الفئات والطبقات كان يتحطم في سياق الاقتصاد والسياسة[٩٨].

ويمكن أن نشير إلى صفة ـ اللاهوية ـ المميزة لهذا الزخم الصاعد، برده إلى انخلاع الريفيين وغربتهم في المدينة الآخذة في التكون مما وضعهم عملياً خارج دائرة الانتاج والعمل. وعكس بالتالي أشواقهم الغامضة إلى كيان مفقود وهوية كانت ثم بادت. واقترب بهم من رومانسية جديدة مدارها «الانسان» و«الأسطورة» وليس «المجتمع» و«التاريخ». هذا التعارض الذي لمسه الواقعيون والحوا عليه، لم يلبث أن الغي تحت شعارات جديدة وطموحات جديدة. ولم يعد المنجز الواقعي بقادر على الاستمرار أمام تيار جارف غذته السيطرة السياسية والثقافية، وألوان من الأجهزة والمؤسسات المتدخلة. ولم يعد يفصل بين صيغة الاشكالية كما وصفها التيار الوجودي وعدد من كتاب «الآداب» وبين الصيغة الاسطورية إلا مسافة قصيرة هي التي فصلت بين عام ١٩٥٣ عام الطموح إلى الأدب الملتزم وعام ١٩٥٧ عام ولادة مجلة «شعر».

جاءت حركة تبني الأساطير «إستلهاماً لوجود أكثر عمقاً من الوجود اليومي الضاغط، الفاقد لكل شاعرية» كما يرى السياب[٩٩].

هذا الوجود المستمد من الانساني العام والمتجاوز لكل حادث يومي أو جزئي كان البوابة التي ولجها عدد من الشعراء العرب تباعاً: السياب، حاوي، أدونيس، الخال، توفيق صايغ، ووجدت هذه الحركة نظريتها في مجلة شعر معلنة انها صاحبة الجديد الشعري العربي.

وعلى النقيض من مجلة الآداب افتتحت مجلة «شعر» عددها الأول بمقتطف للشاعر الاميركي «ارشيبالد ماكليش» جاء فيه «إن صلب الأزمة المتغيرة الدائم عندنا إنما هي مشكلة الكائن الانساني الفرد في عالم يزداد تقولباً. ففي زمن كهذا تزداد خطورة الشعر الحقيقية بحكم الضرورة، وهي تزداد على الأقل عند أولئك الذين يؤمنون ويأملون ببقاء مجتمع قائم على الحياة الفردية أي على حياة لا حياة سواها[١٠٠].

وتضيف هذه الافتتاحية بلهجة قاطعة «فليس على أولئك الذين يمارسون فن الشعر في زمن كزمننا كتابة الشعر السياسي أو محاولة حل مشاكل عصرهم بقصائدهم بل عليهم ممارسة فنهم لأجل أغراض فنهم وبمستلزمات فنهم»[١٠١].

وكتب «رينه حبشي» في العدد نفسه من المجلة: «السياسة وليدة يأس الشعر. إذا كنا جميعاً شعراء أصليين فسنصوغ كل لحظة رؤية لوحدة الأشياء والناس لدرجة أن تفقد السياسة علة وجودها. او بالأحرى لا تحتفظ إلا بعلة وجودها المفردة الوحيدة وهي أن تنظم على وجه عملي رؤية الشاعر، وتدخل في الناس جميعاً وفق مساواة خالصة»[١٠٢].

وفي ختام السنة الأولى أعلنت هيئة التحرير أن «بين العراقيل التي صادفتها ضآلة النتاج الشعري والأدبي الرفيعين وطغيان التوجيه الحزبي والسياسي عليه، وتأمل أن يسد التيار الذي أطلقته مجلة ـ شعر ـ هذا العجز»[١٠٣]

وفي العدد الثالث من المجلة مقتطفات من حديث لضيف المجلة «السياب» الذي كان قد قطع علاقته بمجلة الآداب يقول فيها «إن اللجوء إلى الخرافة والأسطورة وإلى الرموز من مظاهر الشعر الحديث المهمة».

ويضيف مبرراً «نحن نعيش في عالم لا شعر فيه أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح.. إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعراً فماذا يفعل الشاعر إذن؟ يلجأ إلى الخرافات والأساطير التي لا تزال تحتفظ بحراراتها ولأنها ليست جزءاً من هذا العالم»[١٠٤].

وفي العدد الرابع تنشر المجلة مرة أخرى مقالات بقلم «رينه حبشي» يقول فيه «الشعر الأصفى هو الميتافيزياء.. وفي كون تنسحب الحياة منه كما ينسحب الدم من الوجه تبقى المجانية وحدها ضرورية وتلك هي رسالة الشعر»[١٠٥].

يبدو واضحاً من هذه المقتطفات ان الهاجس الأساسي للمجلة هو نفي السياسي وتأكيد مشكلة عامة دون ملامح اجتماعية ـ تاريخية هي مرة «مشكلة الكائن الانساني الفرد في عالم يزداد تقولباً» ومرة «مشكلة كون تنسحب منه الحياة» ومرة مشكلة «إيجاد مرتكز للتجربة الشعرية ليس جزءاً من هذا العالم اليومي الضاغط» والدعوة التي تتلو ذلك هي ممارسة أغراض الفن نفسه، والبحث عن الشعر في الخرافات والأساطير وتحويل الشعر إلى «لعبة مجانية». ولا نشك أن وضع كلمات ماكليش كافتتاحية لمجلة عربية بدون مراعاة الاختلاف على صعيد ثقافي على الأقل بين مشكلات هذا الشاعر ومشكلات الشاعر العربي ـ هي دلالة انقطاع بين المجلة وبين السياق التاريخي ـ الاجتماعي الذي ولدت فيه.

ويتأكد لنا هذا الانقطاع وهذا التعميم المفرط لاشكالية حضارية قبل كل شيء ذات مجال محدد جغرافياً وثقافياً وتاريخياً حين نقرأ تقريراً موضوعه الشعر المعاصر بدون أية إشارة أو قرينة تدلنا إلى زمن هذه الكتابة أو موضوعها أو مكانها.

يقول التقرير المنشور في العدد الأول «تحظى الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر بالنصيب الوافر من اهتمام النقاد. بينهم من لا يزالون يدينون بالمنهج القديم ويقاومون أي نهج يحاول الانفلات من قيود الوزن والقافية ووحدة البيت، لاعتقادهم بأن هذا الانفلات يؤثر على صلة الماضي بالحاضر، وبينهم من ينظرون بعين العطف والتفهم إلى أية تجربة حقيقية من هذا النوع لثقتهم بأن لغة الشعر الحديث وموسيقاه وصوره والأجواء المسيطرة عليه ليست سوى النتيجة الحتمية التي يفرضها الاطار التاريخي المعاصر والمرحلة التي يجتازها الشعر في عالم اليوم.. ما ذلك إلا لأنها تتيح له مجال التعبير عن إتساع التجارب المعاصرة والغوص إلى أعماق الوجود الانساني»[١٠٦].

هل يمكن أن يفهم من هذا التقرير انه يدور حول اشكالية الشعر العربي المعاصر؟

إن مقولات من نوع «الشعر في عالم اليوم» و «التجارب المعاصرة» و«اعماق الوجود الانساني» تمحو كل الفروقات بين الثقافات وتمحو بالتالي اشكالياتها جذرياً، وتصل ـ ويبدو أن هذا هو الهدف ـ إلى طمس أي نوع من الانقسام الذي يعانيه عالم اليوم بين ثقافات تعرضت للتخريب والتشويه وثقافات مسيطرة. أي أنها بالنتيجة تنفي ما هو جوهري في الاشكالية العربية السياسية لتصل إلى موقف سياسي مغاير للمواقف السياسية التي مثلها كتاب وشعراء آخرون. إذن يستهدف نفي السياسي التمهيد لدعوة سياسية أخرى.

فما معنى هذا؟

ثمة صفحة مطوية بعناية وإن كانت قد نشرت جزئياً في أواخر الخمسينيات تتعلق بالنشاط التحتي لمثل هذه التوجهات الأدبية. وتلقي هذه الصفحة الضوء على ما يبدو دعوة للتجديد.

هذه الصفحة هي صفحة الممارسات التي مارسها بعض أصحاب مجلة «شعر» في الوقت نفسه الذي كانوا يدعون فيه إلى «اللاسياسة» و«اللاتحزب» فقد تبنوا سياسات مضادة للتيارات القومية والاشتراكية العربية آنذاك حين عقدوا بمساهمة «منظمة حرية الثقافة» المعروفة كأحد وجوه وكالة المخابرات الاميركية مؤتمر روما للأدب العربي في العام ١٩٦١.. وبعد ٢١ عاماً من عقد هذا المؤتمر اعترفت إحدى المشاركات فيه في حديث شخصي ليس للنشر بأن المنظمين لم يكونوا اميركيين فقط بل ومن الصهاينة أيضاً[١٠٧].

وتكشف مراسلات السياب المنشورة مع عدد من أقطاب «شعر» العلاقة الوثيقة بين هؤلاء وأحد مسؤولي الفرع العربي للمنظمة «سيمون جارجي» تلك العلاقات التي توصلت إلى توزيع مقالات ودراسات على بعض المثقفين العرب وفي عدة أقطار لتضمينها في مقالاتهم[١٠٨].

والمؤلم أن السياب كما يقول في إحدى رسائله قد ضمن بحثه إلى مؤتمر روما كل الأفكار التي سترضي جارجي هذا[١٠٩].

العنصر الأول في بنية هذه الصيغة التي طرحتها قولاً وممارسة مجلة «شعر» هو التشارك الثقافي الزائف، ويستهدف تغييب المشكلة الأساسية للمجتمعات العربية وتعبيرها في الثقافة ونشر ما سماه أحد مراسلي الآداب ثقافة الضباب[١١٠].

لأن التشارك المبني على تغييب الخصوصيات يقدم صورة زائفة ليس عن القصيدة والشعر فقط بل وعن العالم، عالم اليوم ايضاً. ويخفي العلاقات القائمة

فعلاً وبخاصة علاقة الغرب الاغتصابية بالوطن العربي في أخطر مراحل تاريخه.

والعنصر الثاني المكمل هو اشتقاق مضمون للفعالية الشعرية بعد أن أفرغت من محتواها الواقعي. وجاءت «الأسطورة» لتلعب هذا الدور مدعومة بمرجعية ثقيلة الوزن والتأثير بفعل التضخيم الاعلامي المقصود. والمرجعية التي نعنيها هي طرح اسماء بعض الشعراء الغربيين مع إحاطتهم بهالة خرافية تجعلهم مثلاً يحتذى في كل إبداع.

الأسطورة والميتافيزياء وكل ما هو ليس من هذا العالم هي الأدوات الكفيلة بتحقيق إغتراب كياني للشاعر عن المضمون الانساني لتجربته المحددة بتاريخها الخاص أولاً وليس بتاريخية عامة مثل تاريخية الشعر المعاصر.

يدلنا إلى هذا أن تعبير «الشعر المعاصر» كان يعني حقيقة ما يكتبه الغير وفق انتقاء واضح لا يترك مجالاً للتأويل في أن ما هو «عالمي» و«معاصر» هو الغربي تحديداً. فطوال أحد عشر عدداً من أعداد مجلة شعر بين عامي ١٩٥٧ - ١٩٥٩ اقتصرت ترجماتها للشعر في عالم اليوم على الشعر الغربي ١١ شاعراً من الثقافة الانجلو - ساكسونية - ٩ شعراء فرنسيين اسباني واحد[١١١].

يمكن أن تجد تفسيراً لهذا (التغرب) في انتماءات القائمين على المجلة. فمعظمهم من «المشردين» عملياً بعد التجربة الأولى للحزب القومي السوري التي انتهت الى وقوفه ضد التيار القومي العربي والأيديولوجيا الاشتراكية. ولا يمكن تفسير هذا الدفاع الحار الذي تبته المجلة عن «البطل الأسطوري» و«الأسطورة» - غالباً ما تدور حول شخصية المخلص - إلا بمفهوم «النخبة» الذي هو أحد أركان مفاهيم هذا الحزب وميراثه التاريخي.

ولكن ثمة فروقاً تبرز بين هذا التيار التغريبي والتيار الذي أطلقته حركة التحرر منذ مطلع القرن العشرين تحت ظل الاحتلال الغربي للأقطار العربية. فروق في المقولات والاتجاه. فالتيار التغريبي الحديث يحاول صياغة الاشكالية الثقافية وضمنها إشكالية البحث عن الحداثة بمعزل عن كل الفروقات التي تبعثها علاقات الأقطار العربية بالغرب في ذروة تصاعد التغلغل الاميركي وبداية احتلاله لمواقع الاستعمار القديم. تلك العلاقات البنيوية الشاملة التي لا تتعلق فقط بصياغة مصير الفرد بل بمصير مجتمعات كاملة تتجه نحو التهميش واللافاعلية على صعيد التاريخ المعاصر.

وهذه الصياغة فضلاً عن كونها غير فعالة باتجاه «إفساح المجال أمام التجارب الجديدة وتشجيعها وتوجيهها وفي احتضان حركة الشعر الحديث في العالم العربي وتعزيزها»[١١٢].

كما تقول المجلة فهي أيضاً تضع موضع الشك معنى أسس طرحها «يوسف الخال» في محاضرة عن مستقبل الشعر في لبنان مثل «التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها».

و«الانسان هو الموضوع الأول والأخير» و«الامتزاج بروح الشعب الطبيعية»[١١٣].

فكل هذه التعابير إن لم يكن يكمن وراءها وعي باشكالية الذات تحديداً أي الذات العربية بكل جوانبها من سياسية وثقافية واقتصادية واجتماعية فهي تعابير مجردة لا قيمة لها.

على العكس من هذه الصياغة نجد أن مقولات حركة التحرر الأولى كانت موجهة للتنافس مع الأدب الغربي وللتفوق عليه ولاظهار أن العقلية العربية ليست عاجزة عن التعبير عن نفسها بلغة معاصرة. وكانت مقولاتها من نوع «تحرير الشعر» و«صلة الشعر بالحياة» و«تحرر الانسان» مستمدة من الثقافة الغربية كسلاح تحرر ذاتي وليس كسلاح استلاب ذاتي الحركة.

وإذا كانت حركة النقد العربي قد طرحت منذ البداية أسئلتها سواء كانت أسئلة صائبة أو خاطئة فإن خط التطور يشير إلى أن طرح الأسئلة السليمة كان قد بدأ مع مطلع الخمسينيات. ولم تقع مجلة «شعر» بأسئلتها وأجوبتها في نطاق هذه الحركة العامة وربما كان هذا هو السبب الذي أوصل المجلة إلى الطريق المسدود فتوقفت عن الصدور قبل العام ١٩٦٧ ثم عادت مرة أخرى وتوقفت.

## (٧)

في مقدمة ترجمته لجزء من كتاب «الغصن الذهبي» لجيمس فريزر، كتب الناقد - جبرا إبراهيم جبرا - في العام ١٩٥٧ ما يلي:

«كان لهذا الجزء - أدونيس - فضلاً عن خطورته الانثربولوجية الظاهرة أثر عميق في الابداع الأدبي في أوروبا في السنين الخمسين الأخيرة بما هيأه للشعراء والكتاب من ثروة رمزية وأسطورية نرجو أن يقبل عليها ادباؤنا ايضاً لإغناء ادبنا الحديث»[١١٤].

وبعد ٢٣ سنة تقريباً، أي في العام ١٩٨٠ كتب الناقد يوسف اليوسف يقول جازماً بأن «الشعر المعاصر قد تأسس منذ أن ولجت الأسطورة كبعد بنيوي شعوري إلى جسد القصيدة»[١١٥].

وهكذا يبدو وكأن ثمة دائرة بدأ بعض النقاد والشعراء برسمها لمصير الشعر العربي الحديث قد وصلت لحظة اكتمالها. فأصبحت دراسة الشعر بمصطلحات الأسطورة مسألة منهجية لا بد منها، وإلا افتقر الناقد بدوره إلى المعاصرة. وهكذا تراجعت كل المناهج السابقة من نفسية واجتماعية وتاريخية، واصبحت دلالة القصيدة مبنى رمزياً معيناً. أو مجموعة إشارات إلى مجموعة اساطير.

وهذا يعني أن جهود التجديد الشعري منذ فجرها الأول قد تغايرت وتغيرت إلى أن وصلت اكتمالها أو أفقها في الصيغة الأسطورية.

والملفت للنظر أن هذه الصيغة كانت قطعاً كاملاً مع الصيغة الأسطورية التي ألفها الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، وهي إستخدام الأسطورة كإشارة، ومع موروث الشعر الصوفي الذي اعتمد الأسطورة كمبنى رامز بما يعنيه ذلك من اتجاه قصدي نحو اختيار اساطير الثقافة الغربية وخاصة في جزئها اليوناني.

وكأن الأمر أمر إيجاد محمل للتجربة الشعرية في أرضية أخرى غير أرضية الثقافة العربية.

هذا ما يبدو من المتابعات القليلة التي صدرت بهذه المنهجية في السنوات الأخيرة، مثل كتاب يوسف اليوسف - «الشعر العربي المعاصر» وكتاب «أسطورة الموت والانبعاث» لريتا عوض.

ونقول هذا ما يبدو لأن هذه الكتابات تجاوزت الاعتراضات على هوية الأسطورة والرمز وأدارت الأمر على محور الانماط البدئية المشتركة في اللاوعي الجماعي للبشرية. وحللت بذلك كل ما يمكن أن يلتقطه الشاعر من رموز وأساطير من أي ثقافة كانت.

ونقول هذا ما يبدو لأن هذه المنهجية لم تتوقف مرتين أمام وقائع كان من المحتم أن تتوقف عندها. الأولى حين حدث ما يشبه القطيعة بين تيار الشعراء الذين سموهم «التموزيين» والوجدان العام. والثانية حين عزف الشعراء منذ أواخر

الستينات وفي غضون السبعينيات عن الأسطورة. في المرة الأولى وبعد أن أكدت الناقدة «خالدة سعيد» إن أحد إنجازات حركة الشعر الحديث هو التعبير غير المباشر والاستعانة بالرموز التاريخية لاحظت ابتعاد الشعر الحديث عن مدارك الجمهور، فعللت الأمر بأن هذا الجمهور يجهل الرموز التاريخية والأسطورية لأنه يجهل تاريخه وأساطيره[١١٦].

في المرة الثانية وبعد أن جزم «يوسف اليوسف» بالأسطورة كدلالة معاصرة وحداثة لاحظ عزوف الشاعر عن الأسطورة في اخر الستينات وفي غضون السبعينيات وتساءل عن السبب. ولكنه لم يقدم تعليلاً[١١٧].

كان من المفترض أن يتوقف النقاد أمام الأسئلة أكثر من إنسياقهم إلى تقرير ما قرروه،منذبداية الدعوة للاستفادة من ثروة «فريزر» الرمزية والأسطورية مروراً بإعطاء قصائد الأسطورة قيمة استثنائية ووصولاً إلى ربط الحداثة والمعاصرة بالأسطورة.

ولكن أتباع هذا المنهج لم يفعلوا لأن تعليل البعد عن مدارك الجمهور وعزوف الشعراء يمكن أن يقوض اساس المنهج ويتركه في العراء، وخاصة إذا ما عرضنا تعليل «خالدة سعيد» وقلنا ان ابتعاد الشعر الحديث عن مدارك الجمهور هو حركة دفاعية من قبل الجمهور ضد محاولة استزراع قيم تند عن قيمة الثقافية والشعرية، وهي حركة طبيعية موجهة ضد دلالات غير نابعة من أرضيته التاريخية. وإلا فما الذي يربط الجمهور العربي بسيزيف وابولو وديونسيوس وهذا الحشد من قصص وأساطير اليونان؟[١١٨].

أما إذا عللنا عزوف الشعراء فاعتبرنا ما يفعله الشاعر هو القاعدة تجربة «ولغة»، وأن أدوات الناقد ومناهجه هي الاستثناء، فسيكون مصير التأكيد الجازم الذي ربط المعاصرة والحداثة بالأسطورة أكثر من سيء. على أن ثمة ملحوظة يمكن أن تغني الموضوع، فإذا كان كل من الناقدين على هذا القدر الكبير من الجزم والقطعية فمعنى ذلك أن الشعر العربي وخاصة في العقدين الأخيرين قد كف عن أن يكون معاصراً وتخلف عن أدوات الناقد. بينما إذا أردنا الدقة والوضوح ومتابعة النتاج الشعري وهي وظيفة النقد، نكتشف أن أواخر الستينيات ومسار السبعينيات شهدت عودة الشعراء أو غالبيتهم إلى الواقعية تحت مسميات شتى أبرزها قصيدة «الحياة اليومية»[١١٩] فلماذا حدث ذلك؟ لماذا حدث أن اشتد تيار قصيدة الأسطورة وبلغ ذروته تحديداً ما بين ١٩٥٥ ـ ١٩٦٧؟ ولماذا تبدد هذا التيار؟ ولماذا ظل بعض النقاد موالين لهذه النزعة رغم أن النص الشعري بدأ يتخلى عنها؟

أرجع البعض إشتداد هذا التيار إلى أسباب تتعلق بخلو الحياة العربية من الشعر أو من القيم الروحية فبحث عنها الشاعر في الخرافات والأساطير. وابرز من قال بذلك الشاعر والسياب»[١٢٠] وهو رأي يفتقر إلى المعنى وذلك لأن الشعر ليس معطى موجوداً وجاهزاً في الحياة كما أنه غير معطى وموجود وجاهز في الخرافة والأسطورة بل هو تعبير عن فعالية الانسان الشاعر وثمرتها.

البعض الآخر مثل الشاعرة «سلمى الجيوسي» قال بسببين: الأول: اللحظة الحضارية في أواسط الخمسينيات والتي كانت مناسبة كما تقول «لاستخدام الشعراء العرب للأسطورة، فعمدوا إليها ليعبروا عن قحط الحياة العربية بعد نكبة ١٩٤٨ وعن الشوق العميق واساه بنبض الحياة والكرامة»[١٢١].

**الثاني**: الترجمات إذ صدرت في العام ١٩٥٧ ترجمة الجزء الثاني من كتاب «فريزر» وفي العام ١٩٥٨ صدر كتاب شكري عياد «البطل في الأدب الأساطير» وهذان الكتابان كما تقول ساعدا على تعزيز التيار الذي كان قد بدأ في الشعر الحديث متأثراً بالشعر الغربي[١٢٢].

ونضيف أن القضية كانت، أكبر من كتابين إذ يمكن أن نرصد في الخمسينيات والستينيات صدور موجة كاملة من الكتب فبالاضافة إلى ما سبق ترجم كتاب «ما قبل الفلسفة» و«مناهج النقد الأدبي» لستانلي هايمن وصدر كتاب «الأسطورة في الشعر المعاصر» لأسعد رزوق و«الأسطورة في الشعر العربي» لخليل أحمد خليل، ناهيك عن كتب الآثار والأساطير المترجمة والمؤلفة عن أساطير وادي الرافدين، وأوغاريت ومصر الفرعونية.

«يوسف اليوسف» يضيف إلى هذه الأسباب بأن «تبني الأساطير ليس محض صدفة، إذ جاء في مرحلة تاريخية كان فيها الناس لا يشغل عقولهم شيء بقدر ما تشغلها فكرة الانبعاث القومي للأمة العربية»[١٢٣].

ولدى مراجعتنا لمجلة «الآداب» البيروتية قرأنا تعليلاً ينسجم مع التعليل بفكرة الانبعاث ولكن بأسباب إضافية سجالية ضد أفكار أخرى. يقول «سامي عطفة» في رسالة إلى المجلة عدد حزيران ١٩٥٥ بعد أن يهاجم بأسلوب يفتقر إلى الذكاء والفهم الآداب الروسية والسوفيتية المترجمة آنذاك «أي أديب ملتزم عربي عليه أن يضع هذه القضية نصب عينيه «البعث» بعث اليعازر الميت. ان اليعازر بحاجة إلى من يعيد إليه الحياة والروح وليس في حاجة إلى الكساء والطعام وإلى دورس في السلام.. إنه بحاجة إلى رب قدير يصيح به هيا اليعازر قم إلى الحياة.. وبعدئذ ثق أن اليعازر هذا سيعرف كيف يحيا وكيف يستعيد رجولته واقدامه»[١٢٤].

والمثير أن هذه الأطروحة بالضبط هي ما كشفت مأساويتها وخيبتها المثالية تجربة خليل حاوي.. في قصيدة العازر عام ١٩٦٢ تلك التي جسدت خيبة مثل هذا الانبعاث العجيب والأسطوري[١٢٥].

ما تجاهلته التعليلات الآنفة الذكر ولمحت إليه هذه الرسالة الحماسية هو أن الاتجاه الأسطوري في الشعر جاء في خضم صراع فكري يعكس الصراعات الاجتماعية في الخمسينات وهو صراع ضمن بنية الحداثة والتجديد وليس خارجها، وإن كان من الطبيعي أن يبحث كل طرف عن أي سلاح يستطيع الحصول عليه من هنا وهناك. ففي هذا السياق الاجتماعي لم يكن الطابع العام للإشكالية واحداً بل كان ثمة تعدد في وعي صيغة الاشكالية التي تختصر جملة عناصر الوضعية المأزومة.

إلا أن العنصر الغالب والذي سمح لهذا النوع من الاتجاهات المثالية بمختلف مسمياتها من قومية وتغريبية في أن تسود هو عنصر الانخلاع المتواصل عن النمط الانتاجي وأي نمط يحتفظ بهذه الصفة.

واثر مثل هذا الانخلاع تحت ضغط التحديث مباشرة على فكر يتكون بعيداً عن الاحساس بلسع الحاجات الاجتماعية يأخذ صورته في سهولة تبرير أي اتجاه فكري. حتى لقد ادعى أحدهم ذات يوم أنه قادر على صناعة حزب أو اتجاه بمجرد ترجمة كتاب. لقد كان إحساس الضعف الذي تولده حالة الانخلاع عن الجذور ساحقاً إلى درجة تبرر مثل هذا الادعاء. نضيف إلى ذلك أن محدودية الوضعية العربية ومحدودية ما تتيحه للمبدع من إمكانات الظهور جعل من الوسائط الحسنة التنظيم والفعالية، وخاصة المؤسسات الأميركية مثل مؤسسة فرانكلين ومنظمة حرية الثقافة قبلة المبدعين في الخمسينيات والنصف الأول من الستينيات حتى أن «توفيق صايغ» لم يجد حرجاً في تولي رئاسة تحرير مجلة «حوار» عام ١٩٦٣ وهي المجلة التي كانت تشير باعتزام إلى أنها إحدى مجلات منظمة حرية الثقافة[١٢٦] ولم يتأخر عدد كبير من المبدعين عن التهالك على النشر فيها ومن القيام بترجمة كتب: فرانكلين. أو كتابة محاضرات ومقالات وكتب بتوجيه من هذه المؤسسات كما ذكرنا.

ما تعنيه هذه الوضعية في نظرنا أن جملة العوامل والأسباب التي تساق لتبرير سيادة المنهج الأسطوري في كتابة ونقد الشعر مثل الترجمة هي عوامل صحيحة والصحيح أيضاً ما أغفله البعض حتى الآن، وهو أن منابر المؤسسات الأميركية مثل «شعر» و«حوار» و«أدب» و«أصوات» ومنابر المؤسسات العربية الأخرى مثل «الآداب»، كانت تمنح هذا الاتجاه قوة وتأثيراً على القراء.. وذلك عبر الإعلان عن نتاجات هذا التيار. وهذه نماذج من هذه الإعلانات عن كتب صدرت آنذاك:

١) «ست عشرة دراسة في تقييم القصة والشعر والفن اختارها المؤلف مما كتبه في السنين العشر الأخيرة فجاءت سفراً له خطورته الكبرى في الحركة الأدبية الحديثة في العالم العربي»[١٢٧].

٢) «صوت جيل بأكمله رائد الشعر الوجودي شاعر جاد يرهق نفسه وراء الشعر العظيم»[١٢٨].

وقوة مثل هذه الاعلانات أنها منشورة على صفحات مجلات ثقافية بل أبرز المجلات في ذلك الوقت، مما كان يعطيها قوة في التأثير شبيهة بقوة طبيب مختص على أذهان المرضى. ولكن إذا كان كل هذا صحيحاً فإن من المشكوك فيه أن تكون اللحظة الحضارية أو ما يشغل عقول الناس أو الحاجة إلى المعجزة «الانجيلية» هو الأمر الذي وقف في لحظة من الزمن ليرن في آذان الشعراء والنقاد بأن خلاصهم في الأسطورة والخرافات.

ومصدر هذا الشك هو أن اللحظة الحضارية في وضعية صراعية على كل مستوى مثلما هي وضعية الخمسينيات والستينيات تتضمن إحتمالات شتى ولا يمكن أن يستغرقها احتمال واحد. أو بعبارة أخرى من الصعب تحديد مزاج عصر أو مرحلة بدون بحث في البنية التحتية لهذه الوضعية أي بما هو خفي وغير مشعور به حتى بالنسبة لمعاصريه وهو ما نعتقد أنه لم يتوفر لدى القائلين بهذا الأمر المطلق أي الأسطورة.

ويبدو لنا القول بأن الاتجاه الأسطوري هو النتيجة الحتمية لمثل ذلك الوضع بدون تحليل تعبيراً عن الرغبة المسبقة وليس نتيجة الاستقراء.

لن نقوم بعملية تحليل بنيوي من هذا النوع فهي تحتاج إلى مراكز أبحاث ولكننا نستطيع الاشارة إلى الملامح التي تدل على وجود عدة أمزجة للعصر واللحظة الحضارية ووجود احتمالات أخرى مما ينفي معه هذه القطعية الجازمة عند أصحاب المنهج الأسطوري.

صاحب «الآداب» البيروتية د. سهيل إدريس انتقد في افتتاحية المجلة عدد تموز ١٩٦١ قصيدة «الدعاء» ليوسف الخال واتهم صاحبها بأنه أحد الوجوه المستعارة في الثقافة العربية وكانت حجته أن «القصيدة صريحة التلهف على عهد الوثنية ورمزها الإله تموز وعلى ما جاء قبل الفتح العربي»[١٢٩].

لم يكن هذا النقد موجهاً إلى أسطورية القصيدة، بل إلى نوع الأسطورة التي ترتكز عليها. ولكن النقد مضى فيما بعد إلى ما هو أبعد، إلى نقد الاتجاه كله. يكتب «حسين مروة» في مجلة «الآداب» عدد آذار ١٩٦٦ عن ظاهرة جديدة وخطيرة في الشعر العربي هي ظاهرة الأسطرة.

فيقول أن هذه الظاهرة «إتجاه عند أبرز ممثليه هنا وهناك نحو الانفصام وربما التام عن الينابيع الأصلية في حياتنا العربية وعن الشرايين التي تمنحه الحياة والحركة في أرضنا ومن أسف عميق أن أذكر بين هؤلاء شعراء نقدر مواهبهم ونحب أشخاصهم أمثال صلاح عبدالصبور في أشعاره الأخيرة، وأدونيس في ديوانه الأخير «كتاب التحولات» وخليل حاوي في ديوانه «بيادر الجوع».. وعبدالوهاب البياتي في الكثير من شعره الجديد»

ويضيف مروة «بين نقاد هذا الشعر الحديث من يحاول أن يوجه الشعراء وجهة الرؤيا دون الرؤية، وجهة الابحار مع الأحلام كيفما اتجهت أشرعتها الأسطورية في المتاهات المتناقضة في عوالم اللانهايات والمطلق. وأن يحذرهم من الإتجاه مع رؤية الواقع والفكر بحجة أن هذه الرؤية مقيدة بإيديولوجية وجاهزة مسبقاً»[١٣٠].

وانتقد «ناجي علوش» في العدد نفسه من الآداب ما يسمى المرحلة التموزية في شعر «السياب» حين أصبح المطلق بمعناه الفلسفي المجرد محط نزوع بدر «فانتقل من العادي واليومي إلى الأسطوري والرمزي. كان الموت في المرحلة السابقة حادثة وكان الجوع ظاهرة وكان النضال رجولة اما في هذه المرحلة فقد تحول الموت إلى أسطورة»[١٣١].

ويكشف علوش عن المضمون الايديولوجي لهذا الاتجاه نحو المطلق فيقول «ان تحول الموت إلى أسطورة ليس تصوراً جارياً فقط إنه ذو مضمون إيديولوجي أيضاً. فالسياب عندما كان يناضل كان يرى الخلاص بالنضال. في الدم الحقيقي الذي يسيل ولهذا كانت كل قطرة تراق من دم العبيد ابتسام في انتظار مبسم جديد، أما الآن فالدم ليس دم العبيد، إنه دم المسيح. الموت الثوري أصبح معجزة وكان هذا ناتجاً عن أنه لا يشترك في حركة التاريخ وانه يشعر بالعجز عن الاشتراك فيها إنه واقف يشاهدها»[١٣٢].

وفي نوفمبر ١٩٦٧ وعلى صفحات مجلة «الفكر المعاصر» المصرية يعلق الناقد «فاروق عبدالقادر» على رحلة أدونيس في عالم الأساطير والرموز فيقول «شرط هذه الرحلة أن تبهت العلاقة بينه وبين دنيا الناس وتخفت حتى تصبح كأصداء ذكرى بعيدة» ويرى أن أدونيس « بلغ بالشعر الميتافيزيقي مداه إلى الاغتراب إلى الانفصام عن دنيا الناس ومن ثم العذاب واللاجدوى.. طور أدونيس موقف رفضه القديم حتى احتوى كل شيء وسقط عاله في هوة العبث»[١٣٤].

إن استعادتنا لهذه التمايزات تستهدف التأكيد على فساد نظرية الأرضية التاريخية الملائمة التي يستخدمها البعض لتبرير تيار من التيارات ولإيجاد مبرر لتأصيله.

ولكن العجيب أن الدليل العملي على فساد هذه المحاولات لجعل ظاهرة نسبية مشروطة بجملة عناصر ما زال بعيداً عن أنظار مروجي هذا الاتجاه بل نراهم يستعيدون ويكررون قواعد المنهج في كتابات جملة من النقاد الغربيين. والدليل العملي الذي نعنيه هو الاتجاه البارز في السبعينات وحتى الآن إلى قصيدة الحياة اليومية والعزوف عن آلهة التموزيين. وهذا يثبت مرة أخرى أن الحركة الشعرية تعود بعد تشويه وانحراف إلى مصدر الخصب والتجدد أي الواقعية العظيمة ميزة كل الفنون، لتبدأ من ثم صياغة الاشكالية الشعرية في إطار آخر وباتجاه آخر أي إطار المصير التاريخي للإنسان العربي وأفق تحرره.

- ١ -

(١) ز. لز ليفين ـ الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث في لبنان وسوريا ومصر ـ ص ٥٠ ـ ترجمة عن الروسية ـ دار ابن خلدون ـ بيروت ـ ١٩٧٨ .
(٢) جورج أنطونيوس ـ يقظة العرب ـ ص ١٠١ ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٦٦ .
(٣) «سوق الشعر» من التعابير الشائعة في القرن التاسع عشر وما زالت شائعة في بعض أقطار الجزيرة العربية حتى اليوم.
يصف هذا التعبير عملية «تسويق الشعر» وبيعه للممدوحين أو وسائط نشره. أما تعبير «خادم الأبواب السلطانية» فقد كان اللقب الأثير لدى الشاعر «عبدالباقي العمري» أنظر كتاب «الشعر العربي الحديث في العراق»، د. علي عباس علوان ـ ص ٢٠ ـ ٢١ وزارة الأعلام العراقية ـ ١٩٧٥.
(٤) المصدر السابق ـ ص ٣٧.
(٥) عباس محمود العقاد ـ شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ـ ص ١٠ ـ ١١ مكتبة النهضة المصرية ـ طبعة ١٩٥٠ .
(٦) أغناطيوس كراتشكوفسكي ـ دراسات في تاريخ الأدب العربي ـ ص ١٢ ترجمة عن الروسية دار النشر «علم» موسكو ـ ١٩٦٥ .
(٧) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ـ ص ١٦٣ ـ ١٨٠ .
(٨) المصدر السابق ـ ص ١٢١ .
(٩) المصدر السابق ـ ص ١٢٣ .
(١٠) خليل مطران ـ مقال «التجديد في الشعر» ـ مجلة «الهلال» ج ١ ـ م ٤٢ ص ١١ ـ ١٩٣٣ .
(١١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ـ ص ١٠٠ .
(١٢) المصدر السابق ـ ص ١٠٣ .
(١٣) شعراء مصر وبيئاتهم ـ ص ١٩٢ .
(١٤) عمر فاخوري ـ كيف ينهض العرب ـ ص ٩٧ ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ ١٩٨١ .
(١٥) المصدر السابق ـ ص ١٣٠ .
(١٦) المصدر السابق ـ ص ١٣١ .

- ٢ -

(١٧) بولس شحادة ـ من مقال في مجلة «الهلال» ١٩٠٦/٤/١٤ أورده س. موريه في دراسته «حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث» ص ٣١ ـ ترجمة سعد مصلوح ـ عالم الكتب القاهرة ـ ١٩٦٩ .
(١٨) حركات التجديد ـ ص ١١ .
(١٩) علي أحمد باكثير ـ فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ـ ص ٨ ـ منشورات دار المعرفة القاهرة ـ طبعة ثانية ـ ١٩٦٢ .
(٢٠) المصدر السابق ـ ص ٩ .
(٢١) جماعة الديوان اسم يطلق على ثلاثة هم عبدالرحمن شكري والعقاد والمازني ظهرت لهم مجموعة مقالات نقدية منذ العام ١٩١١ ثم نشرت المقالات في كتاب مشترك للعقاد والمازني باسم «الديوان» عام ١٩٢١ في جزئين.
(٢٢) ذكرها نقلاً عن «الديوان» د. محمود الربيعي في كتابه «في نقد الشعر» ص ١٣٠ ـ دار المعارف ـ مصر ـ الطبعة الرابعة ـ ١٩٧٧ .
(٢٣) المصدر السابق ـ ص ١٠٦ .
(٢٤) المصدر السابق ـ ص ١٢١ .
(٢٥) أشار إلى هذه القضية وأثبتها د. محمود الربيعي في كتابه المشار إليه من ص ١٠٦ ـ ١٤١ واعتبر أن «الصلة بين جماعة الديوان والرومانسية لم تكن مسألة نقل أو تقليد عشوائيين وذلك على الرغم مما يبدو في كثير من الأحيان من التطابق الذي يكاد يكون تاماً في الأفكار» وبعودتنا إلى كتاب «نصوص نقدية إنكليزية (English Critical Texts) الصادر عن جامعة أكسفورد في العام ١٩٦٢ وخاصة نص «وليم وردزوورث» المعنون «مقدمة القصائد الغنائية»، وجدنا في الصفحات ١٧١ ـ ١٨٥ تطابقاً حرفياً بين أفكار وردزوورث وما هو شائع في كتابات جماعة الديوان.
(٢٦) أبو القاسم الشابي ـ الخيال الشعري عند العرب ـ ص ١٠٥ ـ الدار التونسية للنشر ـ ١٩٧٨ .
(٢٧) المصدر السابق ـ ص ٧٢.
(٢٨) المصدر السابق ـ ص ٧٤.
(٢٩) المصدر السابق ـ ص ١١٠.
(٣٠) المصدر السابق ـ ص ١١٢ ـ قارنه بما ورد في الاشارة رقم (٢٢).
(٣١) المصدر السابق ـ ص ١١٣ .
(٣٢) ميخائيل نعيمة ـ الغربال ـ ص ٦ ـ الطبعة السابعة ـ دار صادر ـ بيروت ١٩٦٤ .
(٣٣) المصدر السابق ـ ص ٦ .
(٣٤) المصدر السابق ـ ص ١١٥ .
(٣٥) المصدر السابق ـ ص ١١٥ .
(٣٦) عباس محمود العقاد ـ ابن الرومي : حياته وشعره ـ ص ٨ ـ ٩ كتاب الهلال ـ يناير ١٩٦٩ .
(٣٧) حنا عبود ـ المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ـ ص ٣٣ ـ منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ دمشق ـ ١٩٧٨ .

- ٣ -

(٣٨) يقول محمد مندور : كان العقاد في نظرنا عندئذ من رواد الثورة الفكرية والأدبية ودعاة التطور والتقدم وقد وجه بذلك شاعرنا نحو ما عرف باسم شعر الوجدان. فلذلك تراني اليوم أعجب من التطور العجيب الذي طرأ على العقاد شيئاً فشيئاً حتى أصبح اليوم رائد المحافظين المتزمتين الساخطين على كل تطور أو تجديد في ميادين الثقافة والأدب والفكر». من لقاء معه في مجلة «الآداب» البيروتية ـ ص ٣٩ ـ يناير ١٩٦١ .
(٣٩) عباس محمود العقاد ـ يسألونك ـ ص ١٨ ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ طبعة ثالثة ـ ١٩٦٨ .
(٤٠) المصدر السابق ـ ص ٤٠ .
(٤١) حركات التجديد ـ ص ٧٨ .
(٤٢) أحمد زكي أبو شادي ـ قضايا الشعر المعاصر ـ ص ٨ ـ الشركة العربية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٥٩ .
(٤٣) المصدر السابق ـ ص ٤٢ ـ ٤٣ .
(٤٤) سلامة موسى ـ الأدب للشعب ـ ص ٨ ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ ١٩٥٦ .
(٤٥) المصدر السابق ـ ص ٦٢ .
(٤٦) محمود أمين العالم ـ مقال «الشعر المصري الحديث» مجلة الآداب ـ ص ١٧ يناير ١٩٥٥ .
(٤٧) تطور الشعر العربي الحديث ـ ص ٣٧٧ ـ ٣٨٠ .
(٤٨) من مقال للكاتبة «نجلا عبدالمسيح» نقله حنا عبود في كتابه المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ـ ص ٦٢ .
(٤٩) المصدر السابق ـ ص ٦٨ .
(٥٠) المصدر السابق ـ ص ٦٨ .
(٥١) سلامة موسى ـ الأدب الانجليزي الحديث ـ ص ٣ ـ المطبعة العصرية ـ طبعة ثانية ـ ١٩٤٨ .
(٥٢) المصدر السابق ـ ص ٣ .
(٥٣) عمر فاخوري ـ الفصول الأربعة ـ ص ١٣ ـ دار الآفاق الجديدة ـ طبعة ثالثة ـ ١٩٨١ .
(٥٤) المصدر السابق ـ ص ١٤ .
(٥٥) المصدر السابق ـ ص ١٥ .

- ٤ -

(٥٦) محمود أمين العالم ـ الشعر المصري الحديث.
(٥٧) لاحظ الشاعر «كاظم جواد» منذ العام ١٩٥٤ «أن هناك ظاهرة أخذ نطاقها يتسع ويمتد في الوطن العربي عبر الفترة الأخيرة. هذه الظاهرة هي قابلية بعض جوانب أدبنا الحديث ومنه الشعر على إثارة معضلات فكرية تستدعي النقاش. فقد انتهى ذلك الزمن الذي كان يحتدم فيه النقاش حول معنى أو لفظة». الآداب ـ آب ١٩٥٤ ـ ص ٧١ .
وجاء في مقررات مؤتمر الكتاب العربي الذي عقدته رابطة الكتاب السوريين في دمشق في ٩ ـ ١٩٥٤/٩/١١ أن من أهدافه «الكشف عن النواحي الخلاقة في حياتنا الفنية وإعادة النظر في الأدب العربي كله ـ والعمل على إظهار الدور الذي نهضت به الجماهير في تكوين الأدب، وعلى كشف المفكرين العرب الذين طمسهم الطغيان والعناية بالمنهج العلمي في تحقيق التاريخ العربي. ومساهمة الكتاب العرب مساهمة واسعة في إذكاء المقاومة الوطنية عند الشعوب العربية ضد الاحتلال الاستعماري والمشاريع الحربية العدوانية والمساهمة في محاربة الاتجاهات الاستعمارية في الثقافة والرامية إلى إشاعة الروح اللاوطنية والدفاع عن الديمقراطية.. والمطالبة بإطلاق حرية الصحافة والفكر في البلاد العربية وإطلاق سراح الكتاب والأدباء المعتقلين...».
(٥٨) بدر شاكر السياب ـ أساطير ـ ص ٦ ـ منشورات دار البيان ـ العراق ـ ١٩٥٠ .

(٥٩) نازك الملائكة - شظايا ورماد - ص ١٣ - ديوان نازك الملائكة - دار العودة - بيروت - ١٩٧٩ .
(٦٠) محمود البريكان - مقال «رد على مقالة الاحتكام بالأسرار» مجلة «المثقف العربي» ص ١٣٧ - أيلول ١٩٦٩ - بغداد.
(٦١) المصدر السابق - ص ١٣٨ .
(٦٢) المصدر السابق - ص ١٤٠ .
(٦٣) عبدالرحمن طهمازي - مقالة الاحتكام بالأسرار: محمود البريكان «مجلة الشعر ٦٩» العدد الثالث - ص ٧٨ - تموز ١٩٦٩ .
(٦٤) محمود البريكان «خواطر حول محنة الشعراء» كلمة في مهرجان السياب ٢٣ - ٢٦ يناير ١٩٧١ . نشرت في كتاب «السياب في ذكراه السادسة» وزارة الاعلام العراقية - ١٩٧١ .
(٦٥) هذا التلخيص من توثيق وجمع د. محمد حسين الأعرجي - كتاب «الصراع بين القديم والحديث في الشعر العربي» ص ٦٨ - وزارة الثقافة - بغداد - ١٩٧٨ .
(٦٦) المصدر السابق - ص ٧٣ .
(٦٧) أورد غالي شكري نصوصاً من هذا البيان في كتابه «من الأرشيف السري للثقافة المصرية» ص ٨٩ - دار الطليعة - بيروت - ١٩٧٥ .
(٦٨) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - ص ٦٧ - دار العلم للملايين - طبعة رابعة - ١٩٧٤ .
(٦٩) كاظم جواد - رسالة إلى مجلة «الآداب» أبريل ١٩٥٤ .

- ٥ -

(٧٠) نشرت القصيدتان في «الآداب» عدد أيار ١٩٥٤ :
جاء في قصيدة نازك «النهر العاشق».
«لم يزل يتبعنا مبتسماً بسمة حب
قدماه الرطبتان
تركت آثارها الحمراء في كل مكان
إنه قد عاث في شرق وغرب
في حنان».
وجاء في قصيدة «علي الحلي» عن نفس الفيضان:
«أنا الوحش أنا الطاغوت يخشى الجرف
من وعدي
لك الويل فما أشقاك للأهوال
تستجدي
وفي جنبيك أكواخ من الغرقى
بلا عد
تمنيت لو أن القصر في جوفي
مع الوغد».
(٧١) يقول «حسين مروة» في تعليقه «أهذا شاعر ويعيش في القاهرة هذه الأيام ويلهو بشعرة سقطت على صدره من رأس امرأة؟ لا.. لن أصدق.. فإذا كان شاعراً، ويظهر أن هذا صحيح، فليس هو من القاهرة، ولا من مصر. ولا من أي بلد عربي، ولعله من المريخ أو جزر الواق واق..» الآداب ص ٧٨ - أبريل ١٩٥٣ .
(٧٢) د. محمد النويهي - مقال «حركة الشعر الجديد في ضوء الهزيمة» الآداب - حزيران - ١٩٦٩ .
(٧٣) مقال «تلك الأزمة» بلا توقيع - الآداب - أبريل ١٩٥٤ .
(٧٤) في حديث شخصي مع الشاعرة في العام ١٩٨١ .
(٧٥) «رسالة الآداب» ص ١ - ٢ الآداب - يناير ١٩٥٣ .
(٧٦) المصدر السابق.
(٧٧) د. شاكر مصطفى - «الشعر في سوريا» الآداب - ص ٨١ - يناير ١٩٥٥ .
(٧٨) محمود أمين العالم - الشعر المصري الحديث.
(٧٩) عبد الوهاب الأمين - خيانة الشيوخ - الآداب - ص ٤٠ - آذار ١٩٥٣ .
(٨٠) د. عبدالحميد يونس - نحو أدب ديمقراطي - ص ١ - الآداب - تموز ١٩٥٣ .
(٨١) المصدر السابق.
(٨٢) عيسى الناعوري - نحو التجديد الصحيح - ص ٢٨ - الآداب - تموز ١٩٥٣ .
(٨٣) طه حسين - رسالة القاهرة - ص ٧٠ الآداب أبريل ١٩٥٣ .
(٨٤) المصدر السابق.
(٨٥) المصدر السابق.
(٨٦) د. جورج طعمة - سلبية حياتنا - ص ٨ الآداب - نوفمبر ١٩٥٣ .
(٨٧) محمد النقاش - حول الأدب الديمقراطي ص ٤٥ - الآداب - نوفمبر ١٩٥٣ .
(٨٨) المصدر السابق.
(٨٩) المصدر السابق.
(٩٠) مطاع صفدي - إلتزام الأديب الحسي - ص ٥٣ - الآداب حزيران ١٩٥٤ .
(٩١) المصدر السابق.
(٩٢) المصدر السابق.
(٩٣) المصدر السابق.
(٩٤) شعر «الافتتاحية» ص ٣ - العدد ٤ أيلول ١٩٥٧ .
(٩٥) جاء في مجلة الآداب عدد آب - ١٩٥٤ ص ٧١ - أن «الأستاذ عبدالوهاب البياتي إتهم مجلة الآداب بالعمل في خدمة الاستعمار، وستقيم عليه الآداب دعوى قدح وذم لدى المحاكم العراقية، وعلمنا أن الشاعرين الأستاذين بدر السياب وكاظم جواد سيرفعان عليه دعوى مماثلة...»!
وكانت قد سبقت الوصول إلى المحاكم محاكمات على صفحات «الآداب». فبعد أن نشر البياتي قصيدته «الملجأ العشرون» علق عليها كاظم جواد بالقول ان «فكرتها بحذافيرها مسروقة من قصة أشباح بلا ظلال للقاص العراقي نزار سليم» - الآداب - باب مناقشات - ص ٥٩ - مايو ١٩٥٤ .
وأكد السياب بدوره فكرة «السرقة» وسماها «تأثراً» وأضاف أن البياتي فشل في استعارة الفكرة كما ينبغي وقصر في التعبير عن جو المأساة..» الآداب - ص ٦٩ - يونيو ١٩٥٤ .
(٩٦) في الفترة ما بين حزيران وأكتوبر ١٩٥٥ إنتقد الشاعران العراقيان كاظم جواد والسياب مفهوم الواقعية لدى عبد الصبور ومحمود أمين العالم. وامتد الخلاف إلى مفهوم الأمة، حيث أنكر صلاح عبد الصبور، وجود العرب «بالمعنى العلمي للأمة والقومية» وأضاف «هنالك مجموعة من الشعوب متحدة اللغة تواجه مع شعوب العالم الأخرى نفس المشاكل» وأنهى مقاله رداً على السياب بقوله «إننا سنعتز بإقليميتنا الشريفة بوصفنا فيلقاً من الفيالق المجندة لإعادة بناء العالم». الآداب ص ٦٨ أكتوبر ١٩٥٥ .
وعلى صعيد الاصطدام بين شعراء ونقاد الواقعية ونقاد التقليدية والرومانسية، إعتبر الناقد الرومانسي ذو الجذور التقليدية «أنور المعداوي» واقعية الشعراء العراقيين ظاهرة منحرفة، حيث كتب «بعض شباب الشعر في العراق فيما اعتقدهم الذين وضعوا نقطة البدء لهذه الظاهرة المنحرفة وحددوا خط السير حتى انتقلت المشكلة بصورة إيحائية إلى بعض شباب الشعر في مصر. نازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي وبدر السياب هناك يقابلهم هنا عبدالرحمن الشرقاوي وكمال عبدالحليم وصلاح عبدالصبور، هؤلاء الذين أصبحت لغة الشعر على أيديهم أشبه بلغة البرقيات الصحفية.. ضحوا بلغة الشعر في سبيل الالتزام» مقال «زوايا ولقطات» ص ٩ - الآداب فبراير ١٩٥٥ .
وقد رد على هذا محمود أمين العالم بتفسير لما رآه المعداوي انحرافاً حين كتب في عدد آذار من الآداب ١٩٥٥، «إن هؤلاء الشعراء في مرحلة إنضاج صياغة جديدة خلال تمرسهم بمضامينهم الجديدة. والصياغة الجديدة عملية شائكة في حاجة إلى فترة طويلة..».
ومن ملاحظتنا للمناقشات الحادة على صفحات الآداب في النصف الثاني من الخمسينات نقول ان الكل تقريباً شعراء ونقاداً لم يكونوا قد توصلوا بعد إلى شبه معايير للقياس متفق عليها. وكانت المناقشات تنحدر بسهولة إلى السباب والشتائم، بدون أن يكون أي طرف قادراً على إنتاج معرفة جديدة. وهذه أمثلة من الردود التي حفل بها عدد واحد فقط من الآداب - نيسان ١٩٥٥ .
مطاع صفدي يرد على محمود أمين العالم:
«ليس في نقد السيد العالم لمقالي عن الشعر والأرض ما يدعى نقداً إلا هذه الحفنة من الأحكام السريعة التي تنحدر من سوء الفهم إلى حد الاهانة أحياناً...»!
الفيتوري يرد على العالم:
«اجزم أنك لن تفهم هذا الكلام ولن تحسه، فلا تعن نفسك كثيراً، إنني لن أطيل مناقشتك»!
السياب يرد على رئيف خوري:
«هو ليس بالناقد المبرز ولا القصاص المبدع ولا الشاعر الكبير، وهو لم يزاول نقد الشعر إلا مزاولة نظرية»!
(٩٧) في إعلان واحد من إعلانات مؤسسة فرانكلين عن مطبوعاتها المترجمة وردت أسماء: طه حسين، ومحمد عوض محمد، وسهير القلماوي ولويس عوض وأحمد زكي أبو شادي وتوفيق الحكيم. وكانت مهمة بعضهم الترجمة، وبعضهم الاشراف والتقديم. (الآداب - يناير ١٩٥٥).
ويبدو أن نشاط هذه المؤسسة قد امتد إلى بيروت والعراق أيضاً، حيث ورد في مراسلات «السياب» المنشورة ما يفيد أن يوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا كانا من متعهدي توزيع أعمال الترجمة على الأدباء العرب. جاء في رسالة للسياب إلى أدونيس في ١٩٦٠/١٢/٣١ «إنني مشغول لدي كتب أترجمه لمؤسسة فرانكلين». وفي رسالة أخرى إلى يوسف الخال في آب ١٩٦١ تساءل «ألا تستطيع أن تستحصل لي من مؤسسة فرانكلين في بيروت أو من أي مؤسسة تشابهها كتاباً أترجمه؟». وفي رسالة إلى جبرا إبراهيم جبرا يقول السياب، عرضك السخي علي بأن أشاركك في ترجمة كتاب من الأدب الأميركي فإنني أقبله مع الشكر العظيم.. ولكن بالله عليك كثر لتكثر معها «المصاري»!
(رسائل السياب - جمع وتقديم ماجد السامرائي - الصفحات ٩٨ - ١١٩ - ١٢٨ - دار الطليعة - بيروت - ١٩٧٥).
وفي العام ١٩٨١ في لقاء شخصي مع الشاعرة سلمى الجيوسي أبدت استغرابها من أن بعض الأدباء يعطون قيمة كبيرة لكتب مؤسسة فرانكلين وعلقت قائلة «لقد كنا نترجمها بهدف واحد، هو الحصول على المال...»!

(٩٨) من الملفت للنظر أن الفكرة القومية كما ظهرت في كتابات الأدباء البارزين على صفحات (الآداب) في تلك الفترة عكست الانسلاخ الذي يكاد يكون كاملاً عن خصوصيات الواقع العربي. فقد اتجه صفدي إلى البحث عن وجدان عام لـلأمة تقـاس عليه كـل المراحـل التاليـة ووجده في «الجاهلية التي كانت المرحلة النموذجية التي لا تقاس قيمة كل مرحلة تـالية إلا بـالنسبة لقيمهـا الأصلية وهي قيم الالتزام الحدسي نفسه. . .» الآداب - حزيران - ١٩٥٤.

واتجه آخرون إلى تمجيد قيم «النخبة» الغربية من أمثال د. عبدالله عبدالدايم، حين قرر «لاشك أن النخبة المفصحة دوماً عن مقام المجتمع. . والذي خلق التاريخ والأمم كما نعلم هو هؤلاء القلة» الآداب - أغسطس ١٩٥٤.

واتجه د. شاكر مصطفى إلى الاعتماد على آراء المفكـرين الغربيـين المثاليـين لفهم أزمة الحضـارة الغربية، ولم يهتم بواقعها كما تجسده حالات المجتمعات المغزوة مثل المجتمع العربي. الآداب - مايو ١٩٥٥.

إن هذه النظرات التجزيئية إلى الواقع العربي، أغفلت العلاقات البنيوية والقائمة بينه وبـين الحـالـة الغربية وصادرت خصوصيته الإنسانية، وبهذا كان من السهل على مترجم مسرحية (ألبير كامي) (العادلون) الأستاذ «أميل شويري» أن يقرر ببساطة في رسالة إلى كامي بان «مسرحيته لم تكتب للفرنسيين فحسب بل كتبت للجميع، وخاصة لنا نحن العرب. . فالعربي الاشتراكي الثوري الذي يعيش آلامها كل يوم. . وهذه المسرحية تلامس من قريب جميع مشاكلنا فردية كانت أم إجتماعية. .». الآداب - يناير ١٩٥٤.

(٩٩) شعر - ص ١١١ - ١١٢ العدد ٣ تموز ١٩٥٧.

(١٠٠) شعر - ص ٣ - ٤ العدد ١ يناير ١٩٥٧.

(١٠١) المصدر السابق.

(١٠٢) المصدر السابق - ص ٩٣.

(١٠٣) شعر ص ٣ عدد ٤ أيلول ١٩٥٧.

(١٠٤) شعر - ص ١١١ - ١١٢ - العدد ٣ تموز ١٩٥٧.

(١٠٥) شعر - ص ٩٠ - العدد ٤ أيلول ١٩٥٧.

(١٠٦) شعر - ص ١٠٨ - عدد ١ يناير ١٩٥٧.

(١٠٧) في اللقاء الشخصي ذكرت الشاعرة سلمى الجيوسي التي حضرت المؤتمر ان منظميـه لم يكونـوا أميركيين فقط، بل كانوا من الصهاينة أيضاً. وقد علمت استجابة بعض الأدباء العرب إلى مثل هذه الأنشطة بالسذاجة التي كانت صفة غالبة في رأيها على أدباء الخمسينات. . !

(١٠٨) جاء في رسالة من السياب إلى يوسف الخال في ١٤/١٢/١٩٦٠ «أرسل إليك طي هذه الرسالة ثلاث قصاصات جرائد تجد أنني قد استعملت المقالات التي أرسلتها إلي كخيوط نسجت منها مقالاتي. زودني بكل ما لديك من هذا القبيل من المقالات وسأعمل على نشره. لاحظ مسألة العنوان في ذلك. .» رسائل السياب - ص ٩٦.

(١٠٩) في رسالة من السياب إلى يوسف الخال في ٤/٤/١٩٦١، ذكر حول محاضرته التي كان يعدها لمؤتمر روما، أنه «إنتهى من كتابة المحاضرة، وجاءت مليئة بأفكار تتفق وأفكار منظمة الثقافة الحرة من حيث نظرتنا (أسرة مجلة شعر) إلى الالتزام ونظرة الآخرين (ناظم حكمت والبياتي وجماعتها إليه) رسائل السياب - ص ١٠٦).

(١١٠) الآداب - ص ٧٢ - نيسان ١٩٥٥.

(١١١) شعر - الأعداد من (١) إلى (١٢) - ١٩٥٧ - ١٩٥٩.

(١١٢) صحيفة «النهار البيروتية» حديث ليوسف الخال - ٢٠ تشرين ثاني ١٩٥٨.

(١١٣) شعر - محاضرة «مستقبل الشعر العربي في لبنان ص ٩٧ - ٩٨ العدد، نيسان ١٩٥٧.

- ٧ -

(١١٤) جبرا إبراهيم جبرا في مقدمة ترجمته لكتاب «أدونيس» لجيمس فريزر - ص ٦ منشـورات دار الصراع الفكري - بيروت ١٩٥٧.

وترجم جبرا كتاباً آخر هو «ما قبل الفلسفة» الصادر عن دار مكتبة الحياة في العام ١٩٦٠، وأشار إلى تأثيره في السياب فيما بعد في كتابه «النار والجوهر» ص ٦٢ - من منشورات دار القدس - ١٩٧٥.

ويبدو أن هذا المترجم كان يطمح إلى أن يتجاوز استخدام الأساطير مجرد الاشارة ليصبح «رؤية» النص نفسه. فقد انتقد على صفحات الآداب في العام ١٩٦٦ الشعراء العرب «لأنهم ما زالوا إلا فيما ندر يضعون الاشارات الميثولوجية على السطح البارز من شعرهم. .». الآداب - مقال «من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر» ص ٦٠ - آذار ١٩٦٦.

وفي العام ١٩٧٣ ترجم جبرا كتاب «الأسطورة والرمز» موضحاً أنه «يوضح أشكالاً لطريقة جديدة نسبياً في معالجة الأدب هي في جملتها تركيز على الأسطورة والرمز» من منشورات وزارة الاعلام العراقية ص ٥.

(١١٥) يوسف اليوسف - الشعر العربي المعاصر - ص ٤٢ - منشورات إتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٨٠.

(١١٦) خالدة سعيد - البحث عن الجذور - ص ١٣/١٢ - دار مجلة شعر - بيروت - ١٩٦٠.

(١١٧) يوسف اليوسف - الشعر العربي المعاصر - ص ٤٤.

(١١٨) إنتقد البعض استخدام الأساطير غير الحية في الشعب مثـل سلمى الجيوسي حيث تـرى أن استخدام بعض الشعراء للأساطير الفينيقية لا يخلو من تعمـل (مقال الشعـر العربي تـطوره ومستقبله). وحتى يوسف الخال، لم يجد بدأً من نقد هذا الاتجاه، رغم أنه لم يصرح حين لاحظ «أن الشاعر العربي حتى هذا التاريخ ورغم نشوء نهضة تدعو إلى المفهوم الحديث للشعر ما يزال يهبط من فوق من الكلي والشامل وهذا من شأن العقل الفلسفي والعلمي إلى الجزئي والخـاص وهي من شأن المخيلة الفنيـة والشعريـة (يوسف الخـال - الحداثـة في الشعر - دار الطليعة - ص ٢٤ - ١٩٧٨).

ويمكن أن نعلل إبتعاد الجمهور عن شعر الأسـاطير ليس بجهل هذا الجمهور بالرموز التاريخية - إذ ليس هنالك جمهور بلا رموز تاريخية - وإنما هو بسبب شعور الجمهور وممارسته لإرتباطه مع كيانه التاريخي وإنسانيته الخاصة وطابعه الإنساني الخاص وهو مـا يقوده إلى رفض الانتحـال الثقافي واقتصاد الوكالات الثقافية. على حد تعبير د. أنور عبد الملك (الفكر العربي في معركة النهضة - دار الآداب - ص ٣٧ بيروت - ١٩٧٤).

(١١٩) بدأ تعبير قصيدة الحياة اليومية يشيع بين الشعراء العرب في السبعينات كإشارة إلى منبع خلق جديد بعد أن تزايد الاحساس بالهوة الشاسعة التي خلقتها مرحلة الأساطير بـين قراءة الشعـر للواقع والواقع نفسه. وقد أشاد سعدي يـوسف بهذه الـظاهرة في مقـدمة تـرجمته لقصـائد «يـانيس ريتسوس» في العام ١٩٧٨. حيث إعتبر قصيدة الظاهرة اليومية المتشربة بفينومولوجيا معـادة التركيب مفخرة للشعر الشيوعي». (سعدي يوسف - لماذا ترجمت يانيس ريتسوس - إيماءات ص ٣ مطبعة الأديب البغدادية).

(١٢٠) شعر ص ١١١ - ١١٢ العدد ٣ تموز ١٩٥٧.

(١٢١) سلمى الجيوسي - مقال «الشعر العربي تـطوره ومستقبله» مجلة عالم الفكـر - ص ٣٥٤ - عدد يوليو - أغسطس - سبتمبر - ١٩٧٣.

(١٢٢) المصدر السابق.

(١٢٣) يوسف اليوسف - الشعر العربي المعاصر - ص ٢٩.

(١٢٤) سامي عطفه - رسالة إلى الآداب - ص ٦٣ - حزيران ١٩٥٥.

(١٢٥) قصيدة لعازر عام ١٩٦٢ - من مجموعة «أبادر الجوع» منشورات دار الآداب - آذار ١٩٦٥.

(١٢٦) كانت مجلة «حوار» تصدر صفحاتها الأولى بالاشارة التالية:

«تصدر بموجب القرار الرسمي للحكومة اللبنانية رقم ٦٧٣ بتاريخ ٢١ تموز ١٩٦٢ الممنوح للدكتور جميل جبر بوصفه ممثل المنظمة العالمية لحرية الثقافة» وقد احتجبت هذه المجلة عن الصدور بعد أن كشفت العلاقة بين «المنظمة العالمية لحرية الثقافة» والمخابرات المركزية الأميركية ووصفت هذه المنظمة ومجلاتها التي تصدرها بمختلف اللغات ومنها العـربية عـلى أنها أحد أقنعـة المخابـرات الأميركية في مناقشات الكونغرس الأمريكي عام ١٩٦٥، وفي التحقيقات التي قام بهـا كارل برنشتين والنيويـورك تـايمـز. (Counter Spy-Volume 3, Number 3 Dec. 1978 p. 20).

(١٢٧) الآداب - ص ٢١ - يناير ١٩٦١.

(١٢٨) المصدر السابق ص ٦٢.

(١٢٩) سهيل إدريس - مقالة «الوجوه المستعارة» - الآداب ص ٣ تموز ١٩٦١.

(١٣٠) حسين مروة - مقالة «ظاهرة خطيرة في الشعر العربي» ص ٦٦ الآداب - آذار ١٩٦٦.

(١٣١) ناجي علوش - مقالة «السياب» المرحلة التموزية ص ٩١ - آذار ١٩٦٦.

(١٣٢) فاروق عبدالقادر - مقال رحلة في مدائن الأعماق - الفكر المعاصر - القاهرة - عـدد ٣٣ نوفمبـر ١٩٦٧.

# الخطاب الشعري العربي ونسق التوازي

فاضل ثامر ـ العراق ـ

يخيل لي أن عالم القصيدة سيظل كالبحر تماماً، فهو يمتلىء بالأسرار والمفاجآت والمجهول. وهو ينتظر دائماً ذلك المغامر القادر على اكتشاف أسرار المجهول. إذ يجعل هذا العالم بمواطن جمالية وتعبيرية ودلالية تستعصي على الانتهاك والكشف. لذا يظل هاجس النقد الأدبي أن يفتض بكارة هذه الأسرار، ويميط اللثام عن شبكة الألغاز المحيرة هذه. ولكن ما أن يوفق النقد الأدبي في اكتشاف بعض الأصقاع المجهولة في هذا العالم المتشابك، حتى تنتصب أمامه فجأة مواطن جديدة مستغلقة وعصية على الملامسة. وتستمر لعبة المطاردة هذه بين القصيدة والنقد، بحيث بات من الطبيعي أن يقدم النقد الأدبي، بين آونة وأخرى، تصوراً جديداً لعالم القصيدة: بناها المدهشة، لغتها، رموزها، مستوياتها المرئية واللامرئية، وأن يطرح نتيجة لذلك زاوية جديدة للنظر والتمعن والفحص، بل ويخلق لنفسه لغة نقدية متجددة ومتسعة.

وأود أن أتوقف في هذه «الورقة» أمام بعض هذه الأسرار التي حاول النقد الأدبي أن يكشف النقاب عن بعض خفاياها، ومنها مسألة «الخطاب الشعري» بشكل عام، وعلاقة نسق «التوازي» به بشكل أخص.

## مصطلح «الخطاب» ودلالته:

مصطلح الخطاب هو مصطلح نقدي جديد نسبياً، وهو يقابل مصطلحي Discours و Discourse في اللغتين الانكليزية والفرنسية. والمصطلح، في الجوهر، ليس جديداً تماماً، بل أن ترجمته العربية الحديثة بـ «الخطاب» هي الجديدة. إذ كان يلجأ بعض الباحثين والمترجين العرب لاستخدام مقابلات مغايرة مثل الكلام والحديث والسرد والنص والأطروحة وما شابه. وهذه قضية خطيرة تضعنا وجهاً لوجه أمام التباسات مضللة ناجمة عن اضطراب حدود المصطلح النقدي وعدم التوصل إلى اتفاق على توحيد ترجمة ووضع المصطلحات النقدية واللغوية الحديثة.

ولو شئنا الاحتكام إلى المعاجم اللغوية العربية، لوجدناها تُجمع على بعض الدلالات المقاربة، وربما يهمنا منها اعتبار الخطاب «كلاماً» أو «رسالة»[1] أما المعاجم الأجنبية فتقدم مجموعة من المقابلات والتحديدات المتنوعة، منها (كلام أو محاضرة تلقى على مستمعين، محاورة، حديث مسهب عن موضوع، موعظة، بحث، رسالة، موعظة أخلاقية مملة)[2].

كما يقدم قاموس (المورد) المقابلات المعجمية التالية للمصطلح: (حديث، محادثة، مقالة، خطبة، محاضرة)[3]. ألا أننا لاحظنا أن المصطلح النقدي قد إقتصر على التقاط جزء من هذه المقابلات فقط وشحنها بدلالة إصطلاحية جديدة تماماً، هي الأخرى بحاجة إلى تحديد، وكما أشرنا فإن استخدام مصطلح «الخطاب» كمقابل لمصطلح Discourse لم يستقر إلّا حديثاً، بعد أن ظل المترجمون والباحثون يستخدمون المقابلات المعجمية الأخرى التي أتينا على ذكرها آنفاً.

ففي «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب» يلجأ المترجمان إلى تقديم مقابل غير دقيق هو «الأطروحة»[4] وهو يتداخل مع مصطلح فلسفي آخر يرتبط بثلاثية هيغل الفلسفية المعروفة. أما «معجم مصطلحات علم اللغة الحديث»[5] فقد أورد مصطلح «تحليل النص» كمقابل لمصطلح Discourse Analysis وهي ترجمة غير دقيقة إذ كان من الأفضل استخدام مصطلح «تحليل الخطاب» لأن مصطلح «النص» له مقابل آخر معروف تماماً هو Text وكان فرديناند دوسوسور في كتابه الخطير «محاضرات في علم اللغة العام» الصادر عام ١٩١٦ قد استخدم هذا المصطلح، وقد أثر المترجم العراقي الدكتور يوئيل عزيز أن يترجم هذا المصطلح عند ترجمته لهذا الكتاب حديثاً «بمصطلح حديث»[6] بينما استخدم الدكتور كمال أبو ديب في دراسة حديثة له مصطلح «الانشاء» وهو مصطلح يختلط مع مصطلحات نقدية أخرى منها poetics و poétique و composition أما د. جوزيف ميشال شريم فيقدم لنا في كتابه «دليل الدراسات الأسلوبية» أكثر من مقابل فتارة يورد مصطلح «لغة الكلام» كما يورد مصطلحات أخرى منها «خطاب، لغة المخاطبة، سرد»[8] أما ريمون طحان[9] فيقدم تحليلاً للكلام، لكنه، كما يتضح من السياق، إنما يتحدث عن «الخطاب» ويلجأ الدكتور نايف خرما في كتابه «أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة» إلى إستخدام مصطلح «الكلام المتصل» ويذهب نصر أبو زيد في دراسة حديثة نشرت في مجلة «فصول» إلى استخدام مصطلح غريب هو «أسلوب التناول»[10].

ومن الملاحظ أن الباحثين المغاربة الذين عمموا تداول مصطلح الخطاب كانوا قد قدموا لنا سابقاً مقابلات أخرى، فالأستاذ توفيق بكار استخدم في المقدمة التي كتبها لدراسة حسين الواد عن «البنية القصصية في رسالة الغفران»[١١] مصطلح «الكلام الأدبي» كمقابل لمصطلح الخطاب الأدبي» Discours Littéraire كلما استخدم الناقد سعيد علوش[١٢] مصطلح «الحديث النقدي» وهو إنما يقصد مصطلح «الخطاب النقدي» كما هو واضح من السياق، ألا أن القسم الأعظم من المترجمين بدأ يميل لاستخدام مصطلح «الخطاب» كما يفعل اليوم معظم الباحثين والمترجمين المغاربة ومنهم الدكتور عبدالسلام المسدي في «قاموس اللسانيات»[١٣] وفي أغلب ما كتب وكما يفعل د. محمد مفتاح ود. محمد برادة وأحمد المديني وغيرهم. كما نجد أن بقية النقاد والمترجمين العرب راحوا بدورهم يتبنون مصطلح الخطاب كما نجد ذلك في ترجمة الدكتور جابر عصفور لكتاب «عصر البنيوية»[١٤] الصادر حديثاً، ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن بعض المعاجم النقدية العربية والأجنبية قد أغفلت إيراد مصطلح الخطاب أصلاً[١٥].

وإذا ما حاولنا إجتياز العقبة الأولى الخاصة بترجمة المصطلح وتحديده معجمياً، فحرى بنا أن نتوقف قليلاً أمام إشكالية المصطلح النقدية.

قدم د. مجدي وهبة وكامل المهندس تحديداً باهتاً وغير ذي دلالة لمصطلح الخطاب باعتباره «معالجة تفصيلية علمية لموضوع خاص»[١٦] وواضح أننا هنا أمام تحديد معجمي وليس أمام تحدٍ نقدي إصطلاحي معاصر، كما يحيل المؤلفان القارىء إلى مصطلحين آخرين هما «الخطاب» والرسالة Letter ونجد مرة أخرى بعداً عن حدود المصطلح النقدية ويميز ريمون طحان بين المفردة والجملة والنص من جهة وبين مصطلح الخطاب من جهة ثانية الذي قدم له مقابلاً آخر هو الكلام الذي يختلط مع مصطلح parole الذي وضعه دوسوسور في مقابل مصطلح Langue (اللغة) يقول ريمون طحان وهو يحدد الخطاب:

«الكلام ـ أي الخطاب ـ هو ما تركب من مجموعة متناسقة من المفردات لها معنى مفيد، والجملة هي الصورة اللفظية الصغرى أو الوحدة الكتابية الدنيا للقول أو للكلام الموضوع للفهم والافهام، وهي تبين أن صورة ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهن المتكلم الذي سعى في نقلها، حسب قواعد معينة، وأساليب شائعة إلى ذهن السامع، ولا يكون الكلام تاماً والجملة مفيدة، إلا إذا روعيت فيها شروط خاصة، منها تعود إلى المنطق ومنها تعود إلى متطلبات اللغة وقيودها»[١٧]، ومن الواضح أن هذا التعريف مقيد، إلى درجة كبيرة بالفهم الموروث لمصطلح «الكلام» في النحو العربي أكثر من إيفائه بشروط الخطاب بالمعنى الاصطلاحي المعاصر.

أما توفيق بكار فيشير وهو يتحدث عن الخطاب الأدبي Discours Littéraire ـ (ويترجمه بالكلام الأدبي) إلى أن فكرة الكلام الأدبي إنما هي جوهر ما يسميها بالإنشائية الهيكلية ـ (البنيوية) التي تمثلها أفضل تمثيل كتابات تودروف المتأثرة بكتابات الشكلانيين الروس. ويرى بكار أن الشكلانيين الروس ومن تلاهم كتودروف قد ضبطوا هذه الانشائية فجعلوه «الكلام الأدبي» الذي يعني شيئاً غير الأدب في ماديته النصية، لأنه كائن عقلي من صنع التفكير العلمي، وليس معطى حسباً مهيئاً.

فهو الشكل الأجوف الكبير الذي يحتمل نصوص الأدب كلها واقعاً ماثلاً أو إمكاناً محضاً والنظام العام الذي يتحكم في تراكيبها الداخلية، وبه تنتصب نصوصاً أدبية أو هو بالعبارة الاصطلاحية «الأدبية» وما يشتق منها على سبيل التفريع: «الشعرية» و«القصصية» وهي به ما يكون الأدب أدباً والشعر شعراً والقصة قصة فالعلاقة بين الأدب كمنتوج آخر الأمر هي في متصور رواد هذه النظرية على غرار تلك التي جعلها دي سوسور في النسبة بين اللغة Languee والقول ـ الكلام Parole بل ان الكلام الأدبي أي الخطاب الأدبي لا يبعد عندهم أن يكون لغة توازي الحقيقة ولا تشتبه بهاوان اتخذتها وسيلة في أداء الوظيفة الرمزية الموكلة إليها وعلى هذا القياس تكون النصوص من هذه اللغة الثانية بمرتبة الأقوال من اللغة الأولى: إنجازات جريئة تختلف أوضاعها وصورها باختلاف العصور والبيئات من أديب إلى آخر»[١٨] ويستعرض الدكتور نايف خرما الاتجاهات اللغوية المختلفة وطريقة تناولها للكلام فيشير إلى أن بعضها يميل إلى دراسة بعض أجزاء الكلام كالغونم والمورفيمة والمفردة والعبارة clause والجملة sentence، إلا أنه يرى أن إتجاهات أخرى تدرس ما يسجله بالكلام المتصل discourse ـ ويقصد به الخطاب ـ وهو يشمل كما يرى «أجزاء من جمل أو عدة جمل معاً»[١٩] ويقدم لنا الدكتور جابر عصفور تعريفاً شاملاً لهذا المصطلح فيبين أنه «يشير إلى الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاماً متتابعاً تسهم به في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في خطاب بعينه لتشكل نصاً مفرداً، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطاباً أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد، وقد يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلامات، أو يوصف بأنه مساق من العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض متعينة»[٢٠].

ويدعونا الدكتور مالك المطلبي للتمييز بين أربعة مصطلحات أساسية وصولاً لتحديد دلالة مصطلح الخطاب وهذه المصطلحات هي: (اللغة والكلام والخطاب والنص) ويرى أن «اللغة هي الامكانات التعبيرية الكلية التي لا دلالة لها، إلا في تموضعها في الكلام، أو هي تجريد شامل للظاهرة» وواضح أن الباحث إنما يستعير هنا تعريف دوسوسور للغة Langue أما الكلام فهو «متحققها الفردي وهو، أعني الكلام، ملابس لأحوال النفس ومشتبك مع أحوال الآخر، فله أذن ملحظ لغوي وآخر نفسي وثالث اجتماعي ورابع فيزياوي (صوتي)» وهذا التحديد يتفق أيضاً مع تعريف دوسوسور للكلام أما الخطاب ـ والقول للمطلبي ـ «فهو الكلام في حالة تحوله من حمل الفكرة إلى تخللها، من التوسط إلى التلبس، والخطاب، فيما الخط هو المجموع، والنص واحد، النص مسمى والخطاب اسم. ويخلص الباحث إلى القول فإن «الخطاب ظاهرة النص» كما أن اللغة ظاهرة الكلام»[٢١] وهو تحليل قريب من تحديد تورودوف لطبيعة «الخطاب الأدبي» بشكل خاص ولمفهوم الأدبية والانشائية بشكل أخص.

وبعد أن يذهب الدكتور عبدالسلام المسدي إلى اعتبار الخطاب الأدبي «كياناً أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاؤها» يحاول أن يميز بين الخطاب الأدبي وخطاب الحياة اليومية فيستطرد قائلاً «بهذا الاعتبار عرف الأثر الأدبي بأنه صياغة مقصودة لذاتها، وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب العادي بمعطى جوهري فبينما ينشأ

الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة نرى الخطاب الأدبي صوغ للغة عن وعي وإدراك إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات، وإنما هي غاية تستوقفنا لذاتها. وبينما يكون الخطاب العادي شفافاً نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه في ذاته، نجد الخطاب الأدبي على عكسه ثخناً غير شفاف يستوقفنا هو نفسه قبل أن يمكننا من إختراقه فالخطاب العادي منفذ بلوري لا يقوم حاجزاً أشعة البصر، بينما الخطاب الأدبي حاجزاً بلوري طلي صوراً ونقوشاً وألواناً تصد أشعة البصر عن اختراقه»[٢٢] وواضح هنا أن د. المسدي هنا إنما ينطلق من مفهوم توردون في التمييز بين الخطاب الأدبي والخطاب العادي»[٢٣].

وإذا كانت أغلب الدراسات النقدية العربية تركز في تحليلها للخطاب الأدبي على العناصر «الإنشائية» أو «الأدبية» التي تجعل النص الأدبي أدباً، كما يفعل د. محمد مفتاح في كتابه «تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص»، فإن البعض الآخر يستخدم مصطلح الخطاب كمرادف آخر لمصطلح النص Text كما يفعل د. صدوق نور الدين في بحثه عن «إشكالية الخطاب الروائي العربي»[٢٥] فهو لا يتوقف أمام العناصر التركيبية للخطاب الروائي العربي على المستوى الوصفي التزامني مثلاً، بل يكتفي بتقديم عرض تأريخي زمني لتطور الرواية العربية ذاتها، ولذا فقد كان حري بالباحث أن يستخدم مصطلح النص بدل الخطاب.

ويبدو أن د. محمد بنيس في دراسته «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقاربة بنيوية تكوينية» قد أدرك مثل هذا المأزق لذا اضطر وهو يتناول مجموعة مختلفة من النصوص الشعرية خلال سياقها التاريخي إلى استخدام مصطلح آخر هو «المتن Corpus الذي يرى فيه مقابلاً لمجموعة كبيرة من النصوص التي لا تخص شاعراً واحداً وإنما تخص مجموعة كبيرة من الشعراء، ولذا فهو يلجأ إلى تسمية مجموع النصوص متناً ثم اعتمد مصطلح «المتن» كأساس للتحليل[٢٦]، وبشكل عام يمكن أن نلاحظ أن أغلب الدراسات الخاصة بتحليل الخطاب الأدبي والشعري قد سارت باتجاهين متعاكسين: الاتجاه الأول يؤكد على العناصر «الأدبية» و«الشعرية» المتحققة فعلاً في هذا الخطاب، وهي تبعاً لذلك توغل في التحليل الأسلوبي والبنيوي للخطاب إلى مقوماته وأنساقه المختلفة، وهي غالباً ما تنطلق من نظرة تعتبر النص الأدبي نصاً مغلقاً، يستمد وجوده من عناصره اللغوية (الألسنية) فقط ويرتضي الانفتاح على ما هو خارج النص أو «الماحول».

أما الاتجاه الآخر فيركز على الجانب الأخفر في الخطاب الأدبي، وهو كون الخطاب يمثل في الجوهر رسالة message هدفها تحقيق الابلاغ والإيصال communication والتأثير في الآخر المتلقي، وقلما نجد من يحاول ردم الفجوة بين هذين الاتجاهين المتداخلين، فالخطاب بالضرورة «رسالة» من نوع ما، وهو في الوقت ذاته شبكة سياقية معقدة تكشف عن «أدبية» النص المعين.

ويمكن أن نلاحظ أن القسم الأغلب من الاتجاهات النقدية البنيوية المعاصر تكاد أن تدور ضمن إطار الاتجاه الأول الذي ينظر إلى الخطاب الأدبي بإعتباره نصاً مغلقاً وعلى حد تعبير رفاتير «أن النص الشعري لا يحيل على واقع خارج عنه يثبت صدقه أو كذبه على ضوئه، وإنما له واقعه الداخلي، فصدقه مستمد من ذاته، وليس من خارجه، باللغة تولد اللغة، واللغة تحيل على اللغة»[٢٧]، ويذهب رولان بارت إلى القول بأن الأدب «نظام من المرموز يكمن كيانه في النظام لا في الرسالة» وهو يرى ان الناقد «ليس مدعواً لإعادة ترتيب رسالة العمل الفني، بل لإعادة ترتيب نظامه فحسب»[٢٨]، كما يؤكد جاكبسون (ياكبسن) أن الخطاب الأدبي هو «خطاب تركب في ذاته ولذاته»[٢٩].

ويؤكد الدكتور عبد السلام المسدي على كون هذا الاتجاه هو الاتجاه الغالب في الدراسات المعاصرة إذ يرى أن تحديد ماهية الأسلوب باعتماد جوهر الخطاب في ذاته، فلعله، الركن الضارب في مجمع الحداثة لما يتحذر فيه من ركائز للمنظور الألسني. وبعد أن يستعرض اتجاهين آخرين هما اتجاه «فرضيته المخاطِب - بالكسر» الذي يرى في الخطاب صفيحة الانعكاس لأشعة الباث فكراً وشخصية واتجاه «فرضية المخاطَب - بالفتح الذي يرى في الخطاب رسالة مغلقة على نفسها لا تفض جدارها إلا بدأ من أرسلت إليه يشير إلى أن الاتجاه السائد هو الذي ينظر إلى الخطاب باعتباره «موجوداً في ذاته»[٣٠] حيث النص الأدبي يفرز أنماطه وسننه العلامية والدلالية فيكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيمه ودلالاته، حتى لكأن النص هو معجم لذاته، وقد أفضى هذا التقدير أصولياً إلى فك روابط الانتساب بين النص وما سواه، وتكثيف علائق الانتماء بين وجود النص وبنيته الألسنية حتى غدا ذلك المعيار مسباراً لتمييز الخطاب الأدبي عن الوثيقة الأدبية»[٣١].

أما الاتجاه الآخر فيركز على الطبيعة السوسيولوجية للخطاب الأدبي وعلى أهمية عنصر الايصال والرسالة التي تكشف عنها هذا الخطاب، والواقع أن مفهوم الرسالة، وما يتعلق به من نتائج مسألة أساسية مرتبطة بطبيعة الخطاب بشكل عام ومنه الخطاب الأدبي والشعري.

وربما يمكن اعتبار جاكبسن أفضل من طور هذا المفهوم ونقله من الميدان الفيزياوي التقليدي إلى ميدان الخطاب الأدبي، فالمفهوم الفيزياوي الآلي للإبلاغ والايصال والذي أفادت منه الدراسات القائمة حول الإعلام information يتحدد أساساً في وجود مرسل (بات) sender يبث transmit إشارة signal إلى مرسل إليه (متلق) receiver[٣٢]. هذا المفهوم الفيزياوي أفاد منه جاكبسون لتحديد مخططه الشامل عن الايصال الذي يحققه الخطاب الأدبي. فهو يؤكد على أهمية الايصال Communication التي تتصل ضمناً بمفهوم الرسالة message ويرى أن كل رسالة لغوية، فنية كانت أم غيرها لا تفهم الإخلال تحليل العناصر الستة التالية المكونة لجهاز التخاطب:[٣٣]

السياق Context

| المخاطِب | ← | الرسالة | ← | المخاطَب |
|---|---|---|---|---|
| Addresser | | message | | Addressee |

الشفرة (السنن) Code

الصلة (قناة الاتصال) contact

فكل كلام، حسب هذا التصور عبارة عن رسالة يبثها مخاطِب (بالكسر) مرسل إلى مخاطَب (بالفتح) - أو متلق بواسطة قناة اتصال معينة Contact التي قد تكون سمعية أو بصرية (كما هو الحال في الكتابة) وهذه الرسالة تخضع إلى شفرة Code مشتركة ومتفق عليها بين

طرفي الخطاب، أي من المرسل الذي يركب الرسالة encode والمتلقي الذي يفككها decode كما أن هذه الرسالة تخضع إلى سياق ترتبط به ويمكن من فهم مضمونها، ويرى جاكبسون أن هذه الوظائف الست لها ما يقابلها من العناصر المؤلفة للخطاب الأدبي وهي[٣٤]:

السياق Referntial
(الوظيفة المرجعية)
المخاطب (بالكسر)← الرسالة ← المخاطب (بالفتح)
(الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية)(الوظيفة الإنشائية) (الوظيفة الإبلاغية)
Emotive Poetic Canative
الشفرة (الوظيفة المعجمية) metalingual
الصلة (الوظيفة الانتباهية) Phatic

وتنزع الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية إلى التعبير عن عواطف المخاطب (بالكسر) وأفكاره ورغبته في التأثير في المخاطب (بالفتح)، أما الوظيفة الإبلاغية أو الافهامية فتسعى إلى إفهام المخاطب (بالفتح) مضمون الرسالة أو التأثير عليه وتمثل الوظيفة الإنشائية جوهر الرسالة التي يحملها الخطاب الأدبي، وهي الوظيفة التي تجعل الرسالة هدفاً في ذاتها، وتحيل الوظيفة المرجعية عناصر الرسالة إلى شخص أو شيء محدد وتضمن الوظيفة المعجمية وجود شفرة أو (سنن) مشتركة مفهومة بين طرفي الخطاب، أما الوظيفة الانتباهية فتضمن إبقاء الصلة قائمة بين طرفي الخطاب أثناء عملية التخاطب[٣٥].

ويرى جاكبسون أن هذه الوظائف الست تمثل مختلف جوانب الرسالة وشكلها وبنائها وهي بدورها تخضع للوظيفة المحورية المهيمنة، ومهمة التحليل الألسني لنص الرسالة الألسنية البحث عن أصداء كل وظيفة محورية في ذلك الشكل برغم أن جاكبسون يعير اهتماماً خاصاً لوظيفة الرسالة الإنشائية (الشعرية) في الخطاب الأدبي باعتبارها وظيفة محورية، إلا أنه يرى أنها ليست الوظيفة الوحيدة في النص الأدبي أو الشعري، وأكد أن دراسة هذه الوظيفة يجب أن لا تتجاهل بقية الوظائف[٣٦].

ورغم تحذيرات جاكبسون المتكررة هذه إلا أن الكثير من الاتجاهات البنيوية انساقت وراء التأكيد على الوظيفة الشعرية (الانشائية) للخطاب الأدبي، وانغمست بالتالي في التحليل الداخلي للخطاب الأدبي باعتباره بنية ألسنية مغلقة، وأهملت أو كادت معظم الوظائف الأخرى ولذا فقد كان الدكتور عبد السلام المسدي على حق عندما قدم إستدراكاً مهماً وهو يختتم كتابه «الأسلوبية والأسلوب» أشار فيه إلى أن لا شرعية لأية نظرية جمالية في الأدب ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أساساً لها وأكد أن «أوفق السبل إلى نظرية شمولية أن ننتبه إلى أن الظاهرة النقدية الأدبية تجسم تقاطع ثلاث ظواهر: حضور الإنسان ـ مؤلفا كان أو مستهلكا أو ناقدا، وحضور الكلام فحضور الفن»[٣٧]، كما كان الدكتور كمال أبو ديب مصيباً عندما بين أن الشعرية خصوصية نصية لاميتافيزيقية، ولهذا فهي قابلة للإكتناه والتحليل المنقصي والوصف، ولهذا فهو يرى أن دراسة بنية النص الداخلية لا تنفي أهمية دراسة النص في علاقاته الخارجية، ولهذا فهو يتفق مع منهج لوسيان كولدمان الذي استطاع أن يدرس العلاقة المعقدة بين الأدب والمجتمع من خلال ما أسماه بـ «رؤيا العالم»[٣٨].

ويحاول محمد بنيس أن يعارض النظرة المتعلقة لبعض الاتجاهات البنيوية في فهم النص بطرح سوسيولوجي مغاير، فهو يرفض الوقوف عند الاتجاهات التي تمحور عملها النقدي حول البحث عن القوانين والأنساق الداخلية للعمل وتعامل النص كعالم ذري مغلق على نفسه، وهو يذهب مع الرأي القائل بعجز هذا النظر عن إدراك المحرك الأول للنص وعدم القدرة على الوصول إلى النواة، أو الدلالة المركزية للنص، أي الكشف عن الرؤية، وهو يتهم الطرائف الشكلانية والبنيوية بأنها تحول النقد الموضوعي إلى مجرد تحليل وصفي وضعي، ذي آفاق ضيقة لا تستوعب ما يتحرك خلف البنيات اللغوية.

وتأسيساً على ذلك يدعو هذا الباحث إلى ضرورة تجاوز النزعة الذرية في تحليل النص الأدبي، ما دام هذا النص في جوهر وجوده مشروطاً بظروف خارجة عن إرادة المبدع، ومنبثقاً عن وضعية إجتماعية خاصة، واستناداً إلى كولدمان يؤكد الباحث على أهمية الأساس الثقافي والسوسيولوجي الخارجي للنص الأدبي ويكشف عن العلاقة القائمة بين الفكر والواقع ويثبت عدم استقلال الفكر وبالتالي النص الأدبي عن صيرورة المجتمع، مما يبطل، تبعاً لذلك، والادعاءات القائلة ـ والقول لمحمد بنيس ـ بأن الفكر منفصل عن الممارسة الفعلية الملموسة للفكر داخل المجتمع، كما يؤكد تأثير هذا الفكر بدوره في الواقع الاجتماعي، ويفسر الربط الجدلي بين البنيتين السفلية والفوقية للواقع الإنساني[٣٩].

ولعل ميخائيل باختين هو من النقاد القلائل الذين حاولوا أن يحافظوا على التوازن القائم بين عناصر الخطاب الأدبي الشعرية والايصالية، عبر تطويره لمفهومه الخاص عن القيمة الحوارية Dialogue للخطاب والتركيز على حضور طرفي الخطاب (المخاطب بالكسر) (والمخاطب بالفتح) خلال سيرورة الخطاب الأدبي، ويشير باختين في دراسة مهمة له تحت عنوان «الخطاب الشعري والخطاب الروائي» إلى أن الخطاب ـ حسب الفكر التقليدي لا يعرف سوى نفسه (سياقه) وسوى موضوعه وتعبيره المباشر ولغته الواحدة والوحيدة. ويلاحظ أنه بالنسبة لذلك الفكر (التقليدي) ـ فإن كل خطاب آخر موضوع خارج سياقه الخاص، ما هو إلا كلام محايد لا يرجع إلى أحد فهو مجرد إمكان بالقورة[٤٠]. وبعد أن يرفض باختين هذه النظرة يعلن أن كل خطاب ملموس (ملفوظ) يكتشف دائماً موضوع توجهه، وكأنما قد تم من قبل تخصيصه ومناهضته وتقويمه، ويؤكد أن ملفوظاً حياً ينبثق بدلالة في لحظة تأريخية وداخل بيئة اجتماعية محددتين لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي والايديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ ومن الاسهام بحيوية في الحوار الاجتماعي ويخلص باختين إلى القول بأن الخطاب يولد داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية، ويتكون داخل فعل حواري متبادل مع كلمة الآخر بداخل الموضوع فالخطاب يفهم موضوعه بفضل الحوار[٤١].

ويكشف باختين عن الطبيعة السوسيولوجية للخطاب الأدبي ويميز بين خصوصية الخطابين الروائي والشعري. فهو يرى أن التأثر الروائي لا يستأصل نوايا الآخرين من لغة أعماله المتعددة الأصوات ولا يحطم المنظورات والعوالم الصغيرة الاجتماعية ـ الايديولوجية التي تكشف عن نفسها فيما وراء هذا التعدد الصوتي: إنه يدخلها إلى عمله مستخدماً

خطابات مأهولة مسبقاً بنوايا الآخرين الاجتماعية ويرغمها على خدمة نواياه الجديدة.

ويرى باختين أن التفرد الخاص للجنس الروائي يتطلب أسلوبية ملائمة لا يمكن أن تكون إلا أسلوبية سوسيولوجية، فالحوار الداخلي الاجتماعي، للخطاب الروائي يستدعي الكشف عن سياقه الاجتماعي. ورغم تأكيد الناقد على خصوصية الخطاب الشعري قياساً للخطاب الروائي فهو لا ينفي اجتماعيته إذ يقول:

«بطبيعة الحال فإن الخطاب الشعري هو اجتماعي أيضاً، لكن الأشكال الشعرية تعكس سيرورات اجتماعية أكثر دواماً، أو نقول أنها تعكس إتجاهات عريقة من الحياة الاجتماعية، أما الخطاب الروائي فإنه يتفاعل بطريقة جد حساسة مع أبسط انحرافات المناخ الاجتماعي وتقلباته»(٤٢).

ويغني باحث آخر هو فولوشينوف الجانب السوسيولوجي والحواري في الخطاب الأدبي عندما يؤكد أن كل ملفوظ يتحدد بالظرف الحقيقي للقول المعين وقبل كل شيء بوضعه الاجتماعي المباشر. وهو يرى أن القول مبني بين شخصين منظمين اجتماعياً، وفي حالة غياب مخاطب حقيقي، فإن هذا المخاطب يكون افتراضياً في شخص ذي تمثيل إعتيادي يمثل الجماعة التي ينتمي إليها المتكلم، وهو يؤكد أن الكلمة موجهة دائماً نحو مخاطب معين. ويحاول هذا البحث أن يدحض النظرية الرومانسية التي ترى أن وظيفة اللغة تتمثل في تحقيق التعبير expression ويؤكد على أدلية وظيفة اللغة الايصالية Communicative ويحاول فولوشينوف أن يوسع مفهوم الحوار فيشير إلى أن الحوار بالمعنى الضيق للكلمة هو أحد الأشكال، وهو شكل مهم من أشكال التفاعل اللفظي Verbal interaction إلا أن الحوار يمكن أن يفهم بمعنى أوسع، ليعني، لا مجرد الايصال اللفظي الصوتي، المباشر وجهاً لوجه، بين الأشخاص، ولكنه قد يشير إلى الايصال اللفظي من أي ضرب ومهما كان نوعه.

ويطور هذان الباحثان في دراسة مشتركة لهما مفهوماً جديداً أسمياه بـ «الشعرية السوسيولوجية» في دراستهما الموسومة بـ «الخطاب داخل الحياة والخطاب داخل الشعر» حيث يؤكدان على ضرورة ردم الفجوة بين النظرتين المتطرفتين في تناول الخطاب وهي دعوة سبق لباحث وإن أطلقها مراراً ومنها في مقدمة دراسته لـ «النسيج اللفظي للرواية». فبعد أن يؤكد الباحثان على أن الفن اجتماعي بدوره، واجتماعي بصفة محايثة، يشير إلى «أن التطبيق السليم والمثمر للتحليل السوسيولوجي في نظرية الفن، وفي الشعرية بصفة خاصة يقتضي العدول عن تصورين مغلوطين يختزلان حقل الفن إلى أبعد مدى، عندما يبعد كل واحد منها بعض مظاهر الفن، وأول هذين التصورين يمكن تحديده على أنه ضرب من التقديس الأعمى للأثر الفني كشيء، وهو تصور يسود راهناً في نظرية الفن، أما التصور الثاني فإنه يحصر دراسته في نفسية المبدع أو نفسية المتقبل وكثيراً ما ينتج عن هذا خلط بينهما. وبعد أن يوجه الباحثان نقدهما لهذين الموقفين المتطرفين يبلوران مفهومهما حول «الشعرية السوسيولوجية» إذ يقولان:

«ولهذا كانت مهمة الشعرية السوسيولوجية أن تتبنى حقيقة هذا الشكل الخاص للتواصل الاجتماعي الذي سيتم تحقيقه والإبانة عنه في أدوات الأثر الفنية، لأن الأثر الفني إذا أخذ بعين الاعتبار خارج علاقة التواصل هاته، وبكيفية مستقلة عنه، فليس سوى شيء من عالم فيزيائي أو تمرين لغوي ولا يصير أثراً فنياً في حقيقته إلا داخل سيرورة التفاعل الذي يتم بين المبدع والمستقبل. فهو بمثابة لحظة جوهرية في الحدث الذي يشكل هذا التفاعل»(٤٤).

ولو شئنا فحص هذه المداخل والمقاربات النقدية على ضوء خصوصية الخطاب الشعري العربي بشكل عام، والحديث منه بوجه خاص لتعمق إحساسنا بالحاجة إلى ضرورة خلق تصور نقدي معاصر يأخذ بنظر الاعتبار طبيعة هذا الخطاب، ويسعى للكشف عن مقوماته الابداعية وقسماته الاجتماعية ودلالاته الرؤيوية المختلفة، ومثل هذا التصور قادر على استيعاب أفضل ما في هذه المداخل وأكثرها التصاقاً بخصوصية الخطاب الشعري العربي.

وبديهي أن الخطاب الشعري العربي المعاصر لم ينشأ من العدم، بل نشأ بإرتباط وثيق بموروث شعري وتأريخي وفكري فاعل ومؤثر، كما أنه ظل يحافظ على صلته الوثيقة بالواقع الاجتماعي والتاريخي والنفسي بكل تبايناته وأوجهه المعقدة، واستلهم الكثير من إنجازات وتجارب حركة الحداثة في الشعر العالمي وفي بقية الفنون والآداب. ولذا فقد حاول هذا الخطاب أن يؤكد على وظيفة الايصالية الفاعلة بإعتباره ينقل رسالة محددة إلى متلق ما. ولذا فإن الخطاب الشعري العربي يرث عن الشعر العربي الكلامي هذا الاحساس بوجود الآخر. ونتيجة لذلك فإن صفة الخطاب الموجهة نحو متلق ما واضحة في الكثير من التجارب الشعرية المعاصرة. وحتى في النماذج التأملية والذاتية فإن الشاعر غالباً ما يتخيل متلقياً معيناً، حتى وإن كان هذا المتلقي يشكل الوجه الآخر لذاته، أو يشكل تجسيداً استعارياً لقيمة مجردة ولذا فإن على الناقد العربي أن يأخذ بنظر الاعتبار هذا الجوهر الايصالي للخطاب الشعري العربي ويحاول أن يكشف عن أطرافه وعناصره المختلفة. إلا أن ذلك لا يعني أن هذا الناقد يجب أن يعمل بقية الوظائف الإنشائية للخطاب الشعري، ومنها «شعريته» أو «أدبيته» أو «إنشائيته» بل ان العكس هو الصحيح. فهذا الناقد مطالب بوضع حدود فاصلة وواضحة بين مفهوم الخطاب العادي أو خطاب الحياة اليومية (ومنه الخطاب الاقتصادي والايديولوجي والاجتماعي)(٤٥).

وبين مفهوم الخطاب الأدبي ككل والخطاب الشعري بشكل خاص، وذلك لكي يكون قادراً على إسقاط الكثير من التجارب والنماذج الشعرية التي ترتدي رداء الشعر، ولكنها تتجرد من قيمته «الإنشائية» لتستحيل إلى نظم شكلية باردة لا يختلف في شيء عن الخطاب العادي غير الأدبي الذي يقتصر على تحقيق الرسالة والإبلاغ والايصال دونما اهتمام بتحقيق الشروط الانشائية التي تجعل الخطاب الشعري شعراً.

ولذا فنحن نرى أن النظر الأحادي للخطاب الشعري العربي المعاصر باعتباره بنية لغوية (ألسنية) قائمة بذاتها حيث «النص الشعري منغلق على نفسه، له عالمه وحياته الخاصان به، فلا يحيل على الواقع إلا ليخرقه»(٤٦)، وحيث «النص الشعري لا يميل على واقع خارج عنه يثبت صدقه أو كذبه على ضوئه، واللغة تحيل على اللغة»(٤٧)، مثل هذا النظر يظل عاجزاً عن فهم واستيعاب شمولية

الخطاب الشعري العربي المعاصر ولا يتوقف إلا توقفاً شكلانياً، عند بعض أوجه هذا الخطاب الإبداعية يهمل جوانبه الأخرى المهمة، إذ لا يمكن الاكتفاء بالخطاب الشعري فقط وببنيته اللغوية فقط، بل لا بد من فحص ما هو خارج هذا الخطاب المتمثل في المبدع والمتلقي والسياق الاجتماعي والتأريخي المحدد إضافة إلى مجموعة غير منظورة من العوامل التي تتحكم في إنتاج الخطاب بشكل عام[٤٨].

ولهذا يمكن القول ان الخطاب الشعري العربي المعاصر هو خطاب مفتوح وموجه نحو الآخر، وهو مأهول برؤى وهموم إنسانية وفردية واجتماعية حقيقية، وتتأكد خلاله قيمة العناصر الحوارية، سواء على مستوى التجسد الفعلي لهذه العناصر الحوارية في الخطاب الشعري أو على هيئة إقامة حوار مفتوح مع الآخر بالمفهوم العريض لفكرة الحوار، وتأسيساً على ذلك فإن النظرة الشكلانية المحايثة immenant التي تنظر للنص باعتباره نصاً، وللخطاب الشعري باعتباره خطاباً عاجزة كل العجز عن كشف هذا الخزين الهائل اللامتناهي للخطاب الشعري العربي المعاصر والكشف عن طاقته الجمالية والدلالية والرؤيوية والمعرفية والسوسيولوجية، كما أن النظر السوسيولوجي أو الايديولوجي أو الثيمي (الموضوعاتي) Thematic المجرد يظل هو الآخر قاصراً على كشف البنية الشمولية للخطاب الشعري العربي المعاصر.

وهكذا فإن أي تحايل لبنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، يجب أن يأخذ بنظر الاعتبار خصوصية هذا الخطاب، وأن لا ينهمك في تحليل أحادي ـ أسلوبي أو ألسني أو بنيوي ـ لبنية الخطاب الشكلية، بمعزل عن سياقاته الخارجية والداخلية الأخرى.

وبشكل عام فنحن نعتقد أن مجرد العودة إلى مفهوم الخطاب الشعري ذاته أمر يخدم التحليل التساهل للتجربة الشعرية العربية الحديثة وذلك لأن تعميق مفهوم الخطاب يعد «بمثابة انتقال من مركزية مفهوم اللغة إلى مركزية مفهوم الخطاب. وإذا كان التركيز على اللغة يعني التركيز على الكلام أو الكتابة التي ينظر إليها موضوعياً بوصفها سلسلة الإنسان التي لا تنطوي على ذوات، فإن التركيز على الخطاب يعني التركيز على اللغة من حيث هي نطق أو تلفظ مما يعني إدخال الذوات الناطقة في الاعتبار. ومن هنا يتخذ الخطاب معنى متميزاً في كتابات ميشيل فوكو فيغدو مجموعة من المنطوقات التي تنتمي إلى شكل واحد، يتكرر على نحول دال في التاريخ، بل على نحو يغدو معه الخطاب جزءاً من التاريخ، جزءاً هو بمثابة واحدة، وانقطاع في التاريخ نفسه»[٤٩].

ولست الآن بصدد تحليل بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر والكشف عن إشكاليته وأنساقه المختلفة، فهذه مهمة شاقة تتطلب تضافرجهود عدد كبير من النقاد، ولكني بصدد فحص أحد الأنساق المميزة لهذا الخطاب، وأعني به نسق التوازي Parallelism الذي لم يحظ بعد بمدارسه نقدية جادة من قبل نقادنا المحدثين.

**«التوازي» كخصيصة مميزة للخطاب الشعري العربي المعاصر:**

من المفيد أن نلاحظ هنا أن مصطلح «التوازي» هو ليس من مصطلحات البنيوية أصلاً، وأن كانت قد أخذت به، وطورته وبشكل خاص على يدي جاكبسون. فقد عرف هذا النسق في الكتابات النقدية والبلاغية العربية القديمة ولكن تحت عناوين وأبواب مغايرة، كالمساواة والانطباق والموازنة والتكرار والتياسب والمقابلة والمشاكلة، كما درسها النقد تحت أبواب «التنظيم» وثنائية اللفظ والمعنى و «رد العجز على الصدر» وغيرها وربما نستطيع أن نوضح هذا النسق كما فعل جاكبسون بتعبير المظاهر المتعلقة بالتشبيه والاستعارة والمجاز والقافية انعكاساً لهذا المبدأ. ويمكن أن نلاحظ أيضاً أن المقولات المنطقية الأرسطية والعربية لا تخلو من بعض مظاهر التوازي كما أن كتاب «الخطابة» لأرسطو يتوقف هو الآخر عند بعض الجوانب المهمة في هذا النسق. ويذهب الناقد الأمريكي غي ولسن ألن Gay Wilson Allen إلى القول بأن الباحثين في العصور الوسطى قد انتبهوا إلى أهمية التوازي في «الانجيل»، ويبين أن أول من شرح ظاهرة التوازي شرحاً منفصلاً هو الأسقف لوث Bishop Lowth عام ١٧٥٣ حيث حاول أن يستخلص بعض ضروب التوازي في الأسلوب الانجيلي، كما نشر س.ر. درايفر S. R: Driver كتاباً يتناول هذه الظاهرة في النصوص الانجيلية[٥١].

ويذهب ناقد أمريكي معاصر آخر هو رجارد. جـ. مولتن إلى القول بأنه إذا كان الشعر اليوناني واللاتيني يعتمد على تتالي المقاطع ذوات الكميات المختلفة، وإذا كان الشعر في اللغة الانكليزية القديمة يعتمد على الجناس الاستهلالي Alliteration وفي اللغة الانكليزية الحديثة يعتمد على عدد المقاطع والإيقاع، فإن ما يجعل الانجيل شعراً هو ليس عدد أو كمية المقاطع بل هو التوازي المتحقق في عبارتي Clauses أو أكثر[٥٢].

ويرى الناقدغي ولسن أن الشاعر الأمريكي (وولت وتمن) قد كرس ضرب التوازي في تجربته الشعرية مستفيداً من الأسلوب الانجيلي، ومستعيضاً به عن الوزن التقليدي الذي يفتقد إليه شعره، ويحاول هذا الناقد أن يكشف عن حافز أونطولوجي وغير شكلي أساساً لنزوع وولت وتمن هذا فيغرقه بنظرته الديمقراطية للحياة. فهو يرى بأن تكتيكه الشعري هذا قد انبثق بعد أن اكتشف بنية شعرية ملائمة للتعبير عن إلهامه الكوني ومشاعره الديمقراطية فكل شيء بالنسبة له متكامل ومقدس بشكل متساو، فهو لا يقر بوجود أية متساميات[٥٣]. ويحاول هذا الناقد أن يتقصى مظاهر نسق التوازي المختلفة في تجربة وولت وتمن الشعرية.

ويورد الناقد غي ولسن ألن أربعة ضروب من نسق التوازي استقاها أساساً عن دراسات درايفر ولوث وهي:

النوع الأول: التوازي الترادفي Synonymous Parallelism.

حيث يقوم البيت الثاني بتقوية الفكرة المطروحة في البيت الأول عن طريق التكرار، أو المغايرة، من أجل خلق تأثير مباشر على الاذن، وتحقيق الاقناع الذهني، كما هو الحال في المثال التالي من الكتاب المقدس:

«كيف لي أن ألعن ما لم يلعنه الرب.

وكيف لي أن أتحدى ما لم يتحداه الرب».

وقد يتماثل البيت الثاني مع الفكرة التي يطرحها البيت الأول، فقد يكون موازياً له:

«أيها الشمس، أنك تقفين راسخة فوق جيبون
وأنت أيها القمر، تقف فوق وادي عجلون».

النوع الثاني/ التوازي المتضاد (الطباقي) Antithetic Parallelism حيث يقوم البيت الثاني بمعارضة البيت الأول أو إنكاره:

«يعرب الرب طريق الصواب
«ألاأن طريق الشر سيؤول للفناء».

النوع الثالث/ التوازي التأليفي أو التركيبي Synthetic or Constructive P. وفي هذا الضرب يكون البيت الثاني (وأحياناً عدة أبيات متتالية) مكملة أو ملحقة بالبيت الأول:

«مثلما يتيه الطير عن عشه
كذلك يتيه الإنسان عن مكانه».

وفي هذا الضرب من التوازي، غالباً ما تطرح مقارنة أو حكماً عقلياً أو استنتاجاً منطقياً أو حركياً.

النوع الرابع/ التوازي المتصاعد نحو الاردة (الأوجي) Climatic Parallelism وقد أشار إلى هذا النوع الأسقف (لوث) ويسمى أحياناً بالإيقاع المتصاعد Ascending Rhythm، ويكون فيه البيت الأول ناقصاً، فيأتي البيت الثاني لاستكماله:

«يهز صوت الرب البرية
يهز الرب برية قادش»

وبعد أن يستعرض الناقد غي ولسن ألن خلاصة هذه الدراسات يلاحظ أن التوازي يكون أحياناً على هيأة تكرار لتركيب نحوي، أو لمفردة، إلا أن الشيء الأساسي يظل متمثلاً في توازن الأفكار على مستوى التساوي أو التعارض، حيث يؤدي ذلك إلى غلق لا مجرد نسق فكري إيقاعي ولكن يسهم في خلق إيقاع كلامي[٥٤].

ثم يحاول هذا الناقد أن يستخلص أهم القسمات الخاصة بنسق التوازي في شعر وولت وتمن مشيراً إلى الدراسات المبكرة التي سبقته في هذا الميدان ومنها دراسات تعود إلى عام ١٨٥١ قدمت استنتاجات مهمة حول أهمية التوازي في خلق البنية الايقاعية لقصائد «أوراق العشب»[٥٥] Leaves of Grass ومن النتائج المهمة التي قدمها أولئك النقاد أن البيت أو السطر هو الوحدة الأساسية الفكرية أو الإيقاعية في شعر وتمن حيث يميل البيت ـ في الغالب إلى الاكتفاء ـ وهي ذات الصفة التي يتسم بها الأسلوب الانجيلي، كما تتصف بها القصيدة العربية الكلاسيكية (العمودية) أو قلما نعثر على ظاهرة الجريان في الأبيات run-on-line (وما تسمي بالبلاغة بالتضمين، وما يصطلح عليها حالياً بالتدوير) ولذا فإن الشاعر يعتمد على اعتماد البيت كأساس لوحدة الفكرة والايقاع. وقد لاحظ أحد النقاد أن الشاعر كان انطلاقاً من ذلك يميل للحفاظ على نظام موحد لعلامات الترقيم حيث ينتهي البيت عادة بفاصلة (فارزة) أو بثلاث نقاط كإشارة لانتهاء الوحدة الايقاعية والفكرية للبيت. بل هنالك من يذهب إلى القول بأن وتمن لم يكن ينظم فقرات أو عبارات أو مقاطع وإنما كان ينظم أبياتاً[٥٦].

ويلاحظ غي ولسن ألن أن نسق التوازي بدأ يتشكل لدى وتمن بشكل تدريجي عبر قصائد معينة إلى أن حقق تكامله في «أوراق العشب» حيث راحت تتمثل فيه ضروب التوازي الأساسية منفصلة أو متداخلة. ويلفت الناقد الانتباه إلى أهمية استخدام بعض أدوات العطف والربط مثل واو العطف and وأداة الربط (أو) or وهي محاولة تهدف إلى نقل تأثير الأطراد اللامتناهي في الحاضر الأزلي. ويلاحظ هذا الناقد أن معظم قصائد طبعه عام ١٨٥٥ من ديوان «أوراق العشب» كان يتمثل فيها بشكل مهيمن نسق التوازي الترادفي (رغم ظهور ملامح الألوان الأخرى) كل هو يشير إلى أن ضروب التوازي الأساسية تتداخل في بعض القصائد بحيث يصعب الفصل بينها. وهو يلاحظ أن وتمن إذ يؤكد الفكرة الواحدة أو يكررها بطرق مختلفة، فهو إنما يفعل ذلك مثلما يفعل الموسيقار الذي ينوع على (ثيمة) واحدة من أجل خلق بناء موسيقي متصاعد وتحقيق ذروة عاطفية، ومنطقية أحياناً.

ويرى الناقد أن مطلع قصيدة «أغنية نفسي» Song of Myself يجسد نمط التوازي التراكمي:

«اني أختفي بنفسي وأغني لنفسي
وما أراه سترونه
لأن كل ذرة تنتمي لي، هي في الحقيقة، تنتمي لكم».

ويتمثل في الأبيات التالية ضرب التوازي الترادفي في الفكرة رغم أنها تكشف أيضاً عن تراكم وتصاعد في العاطفة:

«أني أطوف وأدعو نفسي
أني أتكيء وأطوف مطمئناً، أرقب عشبة غضة من عشب الصيف»[٥٧] ويرى الناقد أن التوازي في هذه القصيدة، وفي القصائد اللاحقة يحقق ثلاث وظائف: فهو أولاً/ يوفر البناء الأساسي للأبيات، حيث يشكل كل بيت بياناً مستقلاً، اما على صورة متكملة أو عن طريق إيجاز الحذف، وفي المرتبة الثانية فإن تكرار الفكرة هنا (مع التنويع) يوفر إنشاداً إيقاعياً أو يخلق أسلوباً غنائياً، وثالثاً فإن هذا الضرب من التوازي يربط الأبيات سوية مكوناً أشبه ما يكون بالفقرة أو المقطع الشعري Stanza في النظم الشعري التقليدي.

ويلفت الناقد النظر إلى أهمية التعداد أو التعديد enumeration (ويقابله في البلاغة العربية تعداد الصفات والأسماء) المتمثل في بعض القصائد ومنها قصيدة «كان ثمة طفل»:

«كان ثمة طفل يخرج كل يوم
وكان أول شيء يقع عليه بصره ويتلقاه بدهشة أو بأسى أو بحب أو بفزع يصبح جزءاً منه

ويصير ذلك الشيء جزءاً منه طيلة النهار أو لجزء منه.. أو لبضع سنوات أو لدورة ممتدة من السنين».

ويلاحظ الناقد أن الشاعر يفيد هنا من أدوات العطف والربط في خلق ما يسميه بالملصقات الصورية (الفوتوغرافية) كما يشخص الناقد ملمحاً آخر من ملامح التوازي يتمثل في طرح فكرة أو صورة في البيت الأول وقيام الأبيات اللاحقة بتوضيح أو تعزيز هذه الفكرة عن طريق التوازي المترادف، حيث يقوم البيت النهائي باستكمال ما نمته بقية الأبيات عن طريق الاستنتاج أو عن طريق استخلاص الفكرة:

«ابتسمي أيتها الأرض الشهباء، ذات النسمات الباردة،
يا أرض الشجر الذي يغفو، والشجر الذي يسيل،
يا أرض الغروب الراحل، أرض الجبال المضببة القمم».

إلى أن ينتهي هذا المقطع بتكرار البيت الأول مضيفاً إليه استنتاجاً جديداً:

«إبتسمي فحبيبك قادم».

ويلاحظ الناقد أن الشاعر قد يحذف الاستنتاج النهائي كما هو الحال في قصيدة «أغنية عند الغروب» Song at Sunset حيث يستمر التوازي على نسق واحد دون طرح أو بلورة استنتاج معين.

«الخير في كل شيء
في رضا الحيوانات وانتصاب قاماتها
في تعاقب الفصول السنوي
في صخب الشباب
في قوة الرجولة وفورتها».

ويطلق الناقد على المقاطع التي تنتهي باستنتاج يكمل الفكرة بـ «الظروف الكاملة» أما «الظروف الناقصة» فهي في رأيه ليست ظروفاً لأنها لا تشكل وعاءً حادوياً ويرى أن (وتمن) كان يميل في بعض الحالات إلى عدم إنهاء قصائده بل تركها مفتوحة نحو اللانهاية عن طريق تعداد وتراكم الصفات والحالات والوقائع.

ويخلص الناقد إلى القول بأن التوازي لدى (وتمن) هو تواز في البنية والايقاع وهو قادر على أن يمنحنا متعة جمالية كنسق متميز للفكر وكأساس للبناء الإنشائي للقصيدة. وهو يؤكد أن «إيقاع الفكرة» لدى (وولت وتمن) يتمثل في عدد من المظاهر كتكرار بدايات الأبيات مثلاً حيث يسهم تكرار مفردة ما في تقوية إيقاع الفكرة. ويلاحظ الناقد أن وتمن لا يقتصر على التكرار في بدايات الأبيات، فهو قد يعني بالتكرار في نهايات الأبيات أيضاً وإن كان هذا الأمر أقل شيوعاً من اللون الأول ويرى الناقد أن التكرار لدى وتمن يسهم في خلق إطراء التأثير والايحاء ووحدة الانطباع وفي ربط الأبيات والمقاطع. ورغم أن الناقد يعترف بأن تكرار (وتمن) ليس تكراراً موسيقياً مثلما هو الحال لدى (يو) مثلاً حيث الانسجام والغناء، ولكنه تكرار موسيقي بالمفهوم العريض وذلك لأن طريقة وتمن هذه أشبه ما تكون بطريقة التأليف السمفوني. وتتمثل هذه الطريقة في طرح (ثيمة) معينة ثم محاولة تطويرها عن طريق تعداد وتمثيل الرموز. وتقديم ثيمات أخرى وتطويرها بطرق مماثلة، ثم اللجوء إلى التلخيص والتكرار والتأكيد. ويؤكد الناقد أن (وتمن) رغم أنه يطرح في كل قضية من «أوراق العشب» أفكاراً وليس مجرد إحساس غنائي إلا أنه يطور هذه الأفكار ويطرحها كشاعر موسيقار وليس كفيلسوف أو كاتب جدلي. ويشير الناقد إلى لون آخر من ألوان التكرار لدى وتمن يسميه بالإيقاع النحوي Grammatical Rhythm فالشاعر بدل أن يكرر كلمة أو عبارة معينة يكرر أحد أقسام الكلام Parts of speech أو تركيباً نحوياً في مواقع معينة في البيت:

«منذ أمد طويل وما زال العشب ينمو
منذ أمد طويل والمطر يتساقط
منذ أمد طويل والأرض تدور»

ويرى الناقد أن التوازي هنا لا يتمثل فقط في التشابه النحوي للكلمات «ينمو» و«يتساقط» و«تدور» ولكن أيضاً لكون هذه الأشياء هي القرائن الطبيعية والمنطقية للعشب والمطر والأرض.

ومن كل ذلك نستطيع أن نلاحظ أن النقد الأدبي التقليدي وكذلك الدراسات الأدبية البلاغية والاتجاهات النقدية الحديثة التي سبقت البنيوية قد أفاضت في دراسة جوانب التوازي في الشعر، ألا أن بعض الاتجاهات البنيوية قد حاولت أن تمنح اهتماماً أكبر لموقع نسق التوازي بين الأنساق البنيوية الشعرية المختلفة. ويكفي أن نتذكر موقف جاكبسون الذي يرى أن البناء الشعري في مختلف مستوياته يستند إلى مبدأ عام هو مبدأ التوازي ويعترف جاكبسون بأنه قد استوحى هذا المبدأ من هوبكنز Hopkins وهو يرى أن اللغة الأدبية تخضع لهذا المبدأ كما تتولد منه مختلف المقابلات التوزيعية وتنشأ الكثير من العلاقات على المستوى الفني والدلالي بل ان جاكبسون يذهب أبعد من ذلك عندما يرى في التشابيه والاستعارات والمقارنات والموازنات وحتى القافية انعكاساً لهذا المبدأ.

ويبين جاكبسون أن خاصية التوازي تمثل تمنزعاً طبيعياً ينزع إليه الشعر عامة وهو ما يتضح في النصوص الفنية غير الواعية كالفولكلور الذي تتجلى فيه بإطراء هذه الظاهرة الفنية (٥٨).

ويشير شلوفسكي إلى الفرق بين الصورة الشعرية والصورة النثرية فيعرف الصورة الشعرية بأنها إحدى وسائل اللغة الشعرية أو هي نسق تشبه وظيفته باقي أنساق هذه اللغة مثل التوازي البسيط والسلبي، المقارنة، الإعادة التناظر، المبالغة.. الخ(٥٩).

وهنالك من يحاول أن يختزل مفهوم التوازي إلى كونه «نسق التقريب والمقابلة بين محتويين أو سردين بهدف البرهنة على تشابهها أو اختلافهما حيث يتم التشديد على تطابق أو تعارض الطرفين بواسطة معاودات إيقاعية أو تركيبية»(٦٠).

وربما يمكن إعتبار الكثير من الأنساق والمظاهر التي تناولها الدكتور محمد مفتاح في كتابه «تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص»(٦١) تحت باب التشاكل هي مما ينضوي نسق التوازي.

والتشاكل في رأي الباحث هو «تنمية لنواة معنوية سلبياً أو إيجابياً بأرقام تشري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضماناً لانسجام الرسالة» ويميز الباحث بين تشاكل تركيبي نحوي يهدف إلى تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب النحوية، حيث تصبح هذه التراكيب النحوية في الشعر ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية «العلانية»(٦٣) وبين «تشاكل معنوي» وهو يهدف إلى ضمان نوع من التشاكل المعنوي الذي يجعل المتبقي يفهم الخطاب - القول وهو ينتج عن تكرار المقومات السياقية(٦٤).

ويشير الباحث إلى أن كريماس قد استعار مصطلح التشاكل(٦٥) isotopie من حقل الفيزياء. ندرس ظاهرة تشاكل المضمون كما درس باحث آخر هو راستي ظاهرة تشاكل التعبير والمضمون والتشاكل عند كريماس هو مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (المقومات) التي

تجعل قراءة متشاكلة للحكامية، كما تبحث عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إبهامها هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة[٦٦]. ويذهب أعضاء جماعة M إلى اعتبار التشاكل بمثابة تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة) صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية) على مدى امتداد قول»[٦٧].

ويعبر الباحث عن اعتقاده بأن مصطلح «التشاكل» الذي استعير من الميدان العلمي إلى ميدان تحليل الخطاب لضبط المراد بالمعنى بعد تفكيكه وقد عمم فيما بعد ليشمل الشكل أيضاً أن هذا المفهوم بحسب ما استقر عليه هو أكثر فعالية في تحليل الخطاب وقدرة اجرائية من مفاهيم بالغة التعميم مثل التكرار والتوازي[٦٨].

ويذهب الباحث في موضع آخر إلى القول بأنه انطلاقاً من مقولة التشاكل يمكن اضواء مفهوم التوازي الذي أحياه جاكبسون (ياكبسون) وتجاوزه في آن واحد لتبيان رمزية التركيب الجمالية والدلالية في بنية الخطاب الشعري ونبذ النظر النحوية التقليدية إلى التركيب فتراص الكلمات ومواقعها ونسجها أو بتعبير أعم «نظمها» له دلالة سيميائية لا تنكر[٦٩].

والواقع أن الدكتور محمد مفتاح يتصدى للكثير من مظاهر التوازي التي درسها تحت باب التشاكل واللاتشاكل (أو التباين) ويوفق إلى حد كبير في دراسته التطبيقية لرائية ابن عبدون كما ينجح في إقامة حوار مثمر بين المصطلح البنيوي الحديث وبين قرائنه البلاغية العربية الموروثة فبعد أن يشير الباحث إلى مظاهر التشاكل على مستوى المعجم ويتوقف عند التشاكل في التراكيب النحوية والصوتية والصرفية والبلاغية يدعو إلى ضرورة إعادة صياغة قواعد العربية تتناول المقولات النحوية القديمة على ضوء جديد[٧٠].

ويحق لنا هنا أيضاً أن نضع الظاهرة التي رصدها الدكتور عبدالسلام المسدي تحت عنوان «الفاصل» و«التمفصل» في دراسته «في جدل الحداثة الشعرية ـ نموذج المفاصل»[٧١] تحت باب «التوازي».

يميز الباحث بين التمفصل المبني على أساس المقاطع الفوتولوجية (الصوتية) والمورنولوجية (الصرفية) من جهة وبين التمفصل بمعناه الأوسع المتصل بالخصائص الادائية والذي يسميه بـ«البنية فوق المقطعية» وهو يرى أن قضية التمفصل في الكلام البشري لا تتوقف عند حدود الاستعمال العادي للغة وإنما تتعداه إلى منزلة الخطاب الإبداعي وترتبط بأدبية الكلام.

ويشير الباحث إلى أنه بعد أن كان البيت هو الوحدة الادائية في الشعر العمودي فإن حركة الشعر الحديث أنبتت على نقض مفهوم البيت بوصفه الوحدة البنائية وأطلقه للشاعر الفضاء والنغمي بما لم يكن يتسنى لقائل الشعر من قبل.

ويلاحظ الدكتور المسدي إلى أنه بسبب كون البيت هو الوحدة البنائية للشعر العمودي فإن أخص خصائص هذا الشعر إنما نمطية المفاصل على مدار القصيدة.

يرى الباحث أن الحداثة الشعرية العربية بعد أن نفضت مبدأ البيت وتمردت على النمطية الإيقاعية في سياجها المعهود وضعت نفسها في مواجهة تحد صعب كيف يبتكر الشاعر نموذجه الابداعي عبر حدود فضائية مطلقة؟ ويجيب الباحث على هذا التساؤل بالقول بأن الأداء قد إنبرى فيصلاً في أشعرية الشعر وتسلسل معه التوزيع المقطعي حكماً في تحديد مراتب الافضاء بالقول الشعري وأصبح نتيجة لذلك والقول للباحث نموذج المفاصل مفتاحاً جوهرياً في فك أسرار الحداثة الشعرية.

وكنا نأمل من الباحث أن يفحص لنا مختلف مستويات التمفصل داخل القصيدة الحديثة ومنها التمفصلات والتركيبية والبلاغية والاداثية والصرفية والصوتية، ألا أنه اكتفى بملاحقة جانب واحد تقريباً وهو الجانب المتعلق بالمفاصل الصوتية والايقاعية والعروضية وأهمل أو كاد بقية المفصلية في القصيدة الحديثة.

ويرى الباحث أن من أبرز خصائص هذه الحداثة الشعرية أن حيز البيت قد قام مقامه فضاء السطر مما جعل أدائية الشعر متقيدة بالبعد العلامي (السيميولوجي) بعد أن كانت أفضاء معينة الذاكرة الحافظة.

وعلى ضوء نماذج شعرية من الشعر الحديث (الحر) يصل الباحث إلى حكم قد نخالفه فيه مفاده أن السطر قد أصبح هو الوحدة البنائية بدل البيت الكلاسيكي القديم «حيث تشتد قوة السطر الإيقاعية بقدر ما تتباين المفاصل تركيباً ونغمياً» وفي الحقيقة فإن فضاء الشاعر الحديث ليس فضاء السطر الذي يعده الباحث هو الوحدة المتفاصلة وإنما هو فضاء القصيدة ككل وهذا الحكم لا يتعارض مع محاولة إيجاد نقاط تمفصل داخل القصيدة سواء على مستوى السطر أو على مستوى الفقرة أو الجملة الشعرية التي قد تمت على عدة أسطر وقد لاحظنا أن الناقد عندما يجد أن نظريته هذه لا تستقيم وواقع النماذج الشعرية الحديثة نراه يميل إلى افتراض إمكانية دمج شطرين أو أكثر ضمن تمفصل إيقاعي واحد وهو أمر يخل بالبنية الايقاعية وبالمنظور الخطي والبصري للقصيدة الحديثة كما يخل بالكثير من عناصر الإيقاع الداخلي كالوقف والنبر والتردد والانطلاق وما إلى ذلك كما لاحظنا أن الباحث قد حاول أن يفسر بعض المظاهر الايقاعية ومنها ظاهرة التدوير وتعلق بيت ببيت آخر بالاعتماد على المصطلحات النقدية والبلاغية القديمة كـ«التضمين» مثلاً وهو أمر غير مبرر وذلك لأن الشاعر الحديث قد تخلى نهائياً عن السطر أو البيت كفضاء إيقاعي أو كوحدة بنائية واختار فضاء القصيدة كوحدة إيقاعية متنامية.

ولا شك أن الكثير من الدراسات النقدية الحديثة قد تصدت لدراسة بعض مظاهر التوازي في الشعر ولكن تحت عناوين وأبواب مختلفة منها مثلاً دراسة أيفور ونترز عن ظاهرة التكرار في الشعر الأمريكي الحديث ودراسة ماري كاثرين ماتيسون عن «الاطراد البنيوي في الشعر»[٧٣] Structural continuety in Poetry كما نجد أن الكثير من الدراسات النقدية العربية المعاصرة قد تناولت جوانب مهمة من نسق التوازي تحت باب «التكرار» وغيره أما إذا شئنا توسيع ميدان البحث مثلما يفعل جاكبسون فيحق لنا أن ندرس مظاهر القافية والاستعارة والتشبيه وغيرها تحت باب التوازي أيضاً ويمكن أن نتذكر هنا مساهمة الشاعرة العراقية نازك الملائكة[٧٤] في دراسة ظاهرة التكرار في الشعر لما فيها من إشارات واستنتاجات مهمة تنطوي تحت باب التوازي في الشعر.

فبعد أن تشير الشاعرة إلى أهمية أسلوب التكرار في الشعر الحديث وأنه لم يتخذ شكله الواضح إلا في عصرنا تحاول أن تتوقف عند أهم ألوان التكرار ومنها تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة وتكرار العبارة وتكرار بيت كامل من الشعر في ختام المقطوعة ومنه أيضاً تكرار كلمة أو عبارة معينة في ختام مقطوعات القصيدة جميعاً ثم تؤكد على أهمية التكرار المقطعي باعتباره يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل كما تتوقف عند ظاهرة التكرار البياني وتكرار حرف معين.

ولا تكتفي الشاعرة بذلك فقط بل تحاول أن تقدم تفسيرها الخاص لدلالة التكرار في الشعر كما تحاول أن تفيد من البلاغة العربية لتحديد أصناف التكرار الأساسية التي تتمثل في رأيها في ثلاثة أصناف هي: التكرار البياني، وتكرار التقسيم والتكرار اللاشعوري(٧٥).

ولو شئنا فحص الموروث النقدي والبلاغي العربي لوجدنا نقيضاً هائلاً ومذهلاً للكثير من مظاهر «التوازي» التي اهتم بها النقاد المحدثون ولكنها درست تحت أبواب وعناوين ومسميات مغايرة حتى ليحق للمرء أن يقول «هذه بضاعتنا قد ردت إلينا». ألا أننا في الواقع لا نستطيع أن نكتفي بما طرحه الموروث النقدي والبلاغي فقط، بل لا بد لنا من إعادة النظر فيه بروح نقدية معاصرة على ضوء الكشوفات والمناهج النقدية الحديثة وتحرير البلاغة العربية من النظرة المعيارية الصارحة ومن التصنع وهيمنة المقولات المنطقية.

أننا نستطيع أن ندرس الكثير من أنساق التوازي بالافادة الواعية من معطيات الموروث البلاغي والنقدي العربي وعلى أكثر من مستوى.

فعلى المستوى الفوتولوجي (الصوتي) نستطيع أن ندرس ظواهر التجنيس والإيقاع والوزن وتكرار صوت معين وتكرار حرف ما في البيت أو على مستوى القصيدة ككل.

وعلى المستوى المورفولوجي (الصرفي) نستطيع دراسة التشابه في البناء الصرفي للكلمات ومدى مساهمتها في خلق أنساق التوازي المختلفة.

على المستوى النحوي / ملاحظة مواقع الكلمات ضمن أنساق الجمل الأساسية والتحويلية وتحديد أشكال الانزياح أو العدول في النسق اللغوي الأساسي.

على المستوى التركيبي / ملاحظة العلاقات السياقية بين العبارات والجمل وتراكيبها الأساسي والثانوي.

على المستوى البلاغي / ملاحظة الكثير من المظاهر الجمالية والادائية كالتشبيه والاستعارة والمساواة والمشاكلة والمقابلة والترصية وما إلى ذلك.

على المستوى الدلالي/ ملاحظة دراسة الانسجام والتباين في المعنى وفحص ما يسمى بـ «إيقاع الفكرة» والكشف عن رؤيا الشاعر والخلفية السوسيولوجية للقصيدة بشكل عام.

وسواء أخذنا بمقولة التوازي أو التشاكل أو التمفصل أو الاطراء أو التكرار أو غير ذلك من المقولات النقدية والبلاغية فإن من الضرورة أن ندرس هذه الأنساق لا عبر قيمتها الشكلية المجردة وإنما عن طريق الكشف عن قيمتها المعنوية الدلالية والسوسيولوجية ومدى إسهامها في تبلور الخصائص الأسلوبية والاجتماعية للشاعر.

وهذا الأمر يتطلب بحثاً دؤوباً ومتواصلاً من قبل النقاد العرب المحدثين على مختلف المستويات وذلك لكي نكون قادرين على تقديم فهم عميق وشامل لمستويات الخطاب الشعري العربي الحديث يأخذ بنظر الاعتبار لا الخطاب ككيان مجرد ومعزول وإنما يأخذ بالحسبان أيضاً قضية المخاطب (بالكسر) والمخاطب (بالفتح) وطبيعة الرسالة الأدبية والسياق الاجتماعي العام الذي أنتج هذا الخطاب.

## الهوامش

(١) «المعجم الوسيط»/ مجمع اللغة العربية، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الجزء الأول ص ٦، ٢٤٢ راجع (خطب) و «أساس البلاغة» للزمخشري، دار المعرفة، بيروت ص ١١٤ - ١١٥ و «الرائد» جبراة مسعود/ الجزء الأول ص ٦٣١ والمنجد - لويس معلوف، بيروت ص ١٨٦.

(٢) The Advanced Learner's Dictionary of Current English, A.S. Hornby, London, Oxford University Press, p. 334 and «Oxford student's Dictionary of Current English, p. 177.

(٣) قاموس المورد/ منير البعلبكي/ دار العلم للملايين/ بيروت ص ٢٧٨.

(٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب «الدكتور مجدي وهبة وكامل المهندس/ مكتبة لبنان/ بيروت (ط ٢) ١٩٨٤ ص ٤٧٧.

(٥) «معجم مصطلحات علم اللغة الحديث» وضع نخبة من اللغويين العرب/ مكتبة لبنان/ ط ١ ص ١٩.

(٦) «علم اللغة العام» دي سوسور/ترجمة د. يوئيل عزيز منشورات مجلة «آفاق عربية» ص ٢٦٠ بغداد ١٩٨٥/ كما لاحظ مراجعة لكتابه «الاطراء البنيوي في الشعر» مجلة فصول «القاهرة» العدد (٢) ١٩٨٤ ص ٣٠٦.

(٧) «ثقل التاريخ وشهوة إبتكار العالم»/ د. كمال أبو ديب.

(٨) «دليل الدراسات الأسلوبية» د. جوزيف ميشال فريحة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت/ ١٩٨٤ - ص ١٥٤.

(٩) «الألسنة العربية» (٢) - ريمون طحان «دار الكتاب اللبناني»/ بيروت/ ٩٨١ ص ٤٤.

(١٠) «ملاحظات عن القصة والفكاهة»/ أندريه جبسون/ ترجمة نصر أبو زيد، مجلة «فصول» القاهرة العدد (٢) ١٩٨٢ ص ١٧٤.

(١١) «البنية القصصية في رسالة الغفران»/ حسين الواد/ الدار العربية للكتاب، ليبيا/ تونس ١٩٧٧ ص ٦ - ٧.

(١٢) «مكونات الحديث النقدي الروائي بالمغرب»/ سعيد علوش مجلة آفاق المغربية التي يصدرها إتحاد كتاب المغرب/ العدد (١) - (د - ت) وأعاد نشر الدراسة في كتابه «الرواية والايديولوجيا».

(١٣) «قاموس اللسانيات»/ د. عبدالسلام المسدي/ الدار العربية للكتاب/ ١٩٨٤ ص ٢٢٧.

(١٤) «عصر البنيوية - من ليفي شتراوس إلى نوكو»/ أديث كيرزويل/ ترجمة جابر عصفور/ منشورات «آفاق عربية» بغداد ١٩٨٥ ص ٢٦٩.

(١٥) لاحظ مثلاً «المعجم الأدبي»/ جبور عبد النور/ دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٩.

(١٦) «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب»/ ص ٤٧٧.

(١٧) «الألسنية العربية» - ص ٤٤.

(١٨) «البنية القصصية في رسالة الغفران»/ ص ٦ - ٧/ كما راجع أيضاً دراسة

«الانشائية الهيكلية» لتودرون ترجمة مصطفى التواتي، مجلة «الثقافة الأجنبية» وزارة الاعلام بغداد/ العدد (٣) ١٩٨٢ ص ٤ - ١٧.

(١٩) «أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة» د. نايف خرما سلسلة عالم المعرفة/ الكويت (ط ٢) ١٩٧٩ ص ٢٨٥.

(٢٠) عصر البنيوية/ ص ٢٦٩ - ٢٧٠.

(٢١) «نشوء الخطاب»/ د. مالك المطلبي، جريدة الجمهورية بغداد/ ٤ شباط ٩٨٦ ص ٧.

(٢٢) «النظرية الأسلوبية في النقد الأدبي»/ د. عبدالسلام المسدي، مجلة «القلم» التونسية صفاقس - العدد (١١ - ١٢) ١٩٧٧ ص ٨٤.

(٢٣) «الأسلوبية والأسلوب»/ نحو بديل ألسني في نقد الأدب عبدالسلام المسدي ص ١١٢.

(٢٤) «تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص»/ د. محمد مفتاح/دار التنوير/ بيروت/ المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء ١٩٨٥.

(٢٥) «إشكالية الخطاب الروائي العربي»/ د. صدوق نور الدين/ مجلة «عالم الفكر» الكويت/ العدد (٢) - ١٩٨٤/ ص ٣٧ - ٤٦.

(٢٦) «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب/ مقاربة تكوينية/ دار العودة/ بيروت ١٩٧٩/ ص ٢٥.

(٢٧) «تحليل الخطاب الشعري»/ ص ١١.

(٢٨) «حاضر النقد الأدبي»/ ترجمة د. محمود الربيعي/ دار المعارف بمصر ١٩٧٧/ ص ١٣٣.

(٢٩) «الأسلوبية والأسلوب»/ ص ٨٩.

(٣٠) «المصدر السابق»/ ص ٨٤.

(٣١) المصدر السابق ص ١١١.

(٣٢) Stylistics and the Teaching of Literature, H. G. Widdoson, Longman, 1988, p. 97.

(٣٣) «مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون/ عبدالرزاق الورتاني/ مجلة «القلم» التونسية/ العدد ١٠/١٩٧٧ ص ١١ - ١٢.

(٣٤) Closing Statement: Linguistics and Poetics, Roman Jakobson, in «Semiotics» an introductary anthology, Edited by Robert E. Innis, Indiana University Press, U.S.A., 1985, pp. 150-155.

(٣٥) Ibid, P. 154.

وأنظر أيضاً «الأسلوبية والأسلوب» ص ١٥٣ - ١٥٧. و«مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون» مجلة القلم ص ١٢ - ١٤.

(٣٦) «مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون» - ص ١٤.

(٣٧) «الأسلوبية والأسلوب» ص ١١٨ - ١١٩.

(٣٨) «في الشعرية» د. كمال ابو ديب/مجلة «الثقافة الجديدة» المغربية العدد (٢٥) ١٩٨٢ ص ١٤ - ١٦.

(٣٩) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب/ مقاربة بنيوية تكوينية/محمد بنيس/ دار العودة/بيروت ١٩٧٩/ص ٢٢ - ٢٣.

(٤٠) «الخطاب الشعري والخطاب الروائي»/ميخائيل باختين/ترجمة محمد برادة/مجلة «الكرمل» العدد (١٧) ١٩٨٥ ص ٤٣.

(٤١) المصدر السابق/ص ١٤٣ - ١٤٥.

(٤٢) المصدر السابق/ص ١٥٨.

(٤٣) Verbal Interaction, V.N. Vološinov in «Semiotics», pp. 52-61.

(٤٤) «الخطاب داخل الحياة والخطاب داخل الشعر»/ ف. ن. فولوشينوف وميخائيل باختين ترجمة قمري البشير مجلة آفاق المغربية العدد (١) ١٩٨٤ ص ٩٩ - ١٠٢.

(٤٥) «الخطاب الأدبي العربي المعاصر» دانيال رايق/ ترجمة إبراهيم صحراوي مجلة «الحياة الثقافية»/ تونس العدد (٣٥) ص ١٣٣.

(٤٦) «تحليل الخطاب الشعري العربي» ص ١٢.

(٤٧) «المصدر السابق ص ١١».

(٤٨) Literature as an Ideological Form: Some Marxist Prepositions, By Pierre Macherey and EtienneBolibar, in «Language and Language Use» edited by A.K.Pugh and others, The open University Press, England, 1980, pp. 290-309.

(٤٩) «عصر البنيوية» ص ٢٦٩ - ٢٧٠.

(٥٠) «مفهوم الأسلوبية جاكبسون» - ص ١٦.

(٥١) Walt Whitman: The Search for a Democratic Structure, Gay Wilson Allen in Discussion of Poetry: form and Structure edited by Francis Murphy, D.C.Heath and company, Boston, U.S.A., 1965, p. 63.

(٥٢) «Parallelism: The Basis of Biblical verse», Richard G. Moulton, in Discussions of Poetry: Form and Structure p. 47.

(٥٣) «Walt Whitman The Search for a Democratic Structure» p. 62.

(٥٤) Ibid, p. 65.

(٥٥) The Portable Walt Whitman, edited by Mark Van Doren, Penguin Books, 1984.

(٥٦) «Walt Whitman: The Search for a Democratic Structure» p. 66.

(٥٧) اعتمدت في أغلب الاستشهادات من ديوان «أوراق العشب» على الترجمة العربية إلا في حالات قليلة لجأت فيها إلى بعض التغيير. راجع «أوراق العشب» تأليف والت ويتمان/ ترجمة سعدى يوسف/ منشورات وزارة الاعلام/ بغداد/ ١٩٧٦.

(٥٨) «مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون» - ص ١٦ - ١٧.

(٥٩) «نظرية المنهج الشكلي/ نصوص الشكلانيين الروس ص ٤٢.

(٦٠) المصدر السابق ص ٢٢٩.

(٦١) «تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص».

(٦٢) المصدر السابق/ ص ٢٥.

(٦٣) المصدر السابق/ ص ٢٧.

(٦٤) المصدر السابق/ ص ٢٧.

(٦٥) يطلق المنصف عاشور على مصطلح التشاكل البنيوي isoptie structurale (F.) مصطلح «الاطراد البنيوي» راجع/ «مشروع تنظيري في وصف الدال» المنصف عاشور مجلة «فصول» العدد (١)/ ١٩٨٤ القاهرة/ ص ٩٤ حيث نجد التعريف التالي للتشاكل أو الاطراد: درجة التناسج والتخير لمؤلفات البنية المتشاكلة التي تخضع نظام الوحدات المباشرة لسلسلة أو شبكة من القيم الدلالية.

(٦٦) تحليل الخطاب الشعري/ ص ٢٠.

(٦٧) المصدر السابق/ ص ٢١.

(٦٨) المصدر السابق/ ص ٣٠.

(٦٩) المصدر السابق/ ص ٧٩.

(٧٠) المصدر السابق/ ص ٦٩.

(٧١) في جدل الحداثة الشعرية - نموذج المفاصل/ د. عبدالسلام المسدي/ مجلة الأقلام العدد (١) ١٩٨٦/ بغداد ص ٥٧ - ٦٧.

(٧٢) The Experimental School in American Poetry «Yvor Winters, in Discussions of Poetry: Form and Structure p. 12-46.

(٧٣) الاطراء البنيوي في الشعر/ دراسة لغوية لخمس قصائد جاهلية/ ماري كاثرين باتيسون/ مجلة «فصول» القاهرة العدد (٢) ٩٨٤ ص ٣٠٧.

(٧٤) قضايا الشعر المعاصر/ نازك الملائكة/ مكتبة النهضة/ بغداد، المطبعة الثانية/ ١٩٦٥/ ص ٢٣٠/٢٥٨.

(٧٥) المصدر السابق/ ص ٢٤٦ - ٢٥٧.

# البنية المكانية في القصيدة الحديثة

ياسين النصير - العراق -

(١)

يتحدد فهمنا للعلاقة بين القصيدة الحديثة والواقع من خلال جمالية الشكل المكاني لهما. فالجدل الذي ينشأ في الواقع مهما كان نوع هذا الواقع، ومدى قوته التعبيرية وأدواته المعرفية ينسحب بالضرورة على الشعر وعلى الثقافة باعتبارهما بنى فوقية تعكس ما يعتمل في صراعات الواقع ومن ثم تؤثر في تغييره. ولكي نفهم الاثنين الواقع والشعر فهماً جدلياً لا تكفينا المعرفة الأولية لماهية الانجازات التي صدرت عنهما، وإنما تحتاج إلى شواهد حسية أو معرفية تحمل هذه المتغيرات وتتفاعل معها. ومن ثم تعكسها كما لو كانت نتاجاً شديد التعقيد والفاعلية، مليئاً بالرموز والدلالات. المكان أحد أهم هذه الحوامل إن لم يكن أكثرها إحتواء لها. لذلك لا يبرز المكان في الشعر الحديث شيئاً معزولاً مفرداً، أو تكويناً بلاستيكياً مجرداً أو بناء أجوف يحتوي على فراغات وجدران وغرفة وسقوف، وإنما يبرز باعتباره ممارسة ونشاطاً إنسانيين مرتبطين بالفعل البشري ويحملان من بين ما يحملانه مواقف وعواطف وخلجات ومشاعر وانفعالات الكائن الانساني، بل وكل التفاصيل الصغيرة والكبيرة المعلنة والمختفية، الواقعية والمتخيلة المعتملة والممكنة للانسان عبر تاريخه العام والخاص..

ونحن عندما نقرأ قصيدة ما فلا بد (ان تشير الكلمات أو مجموعات الكلام إشارة غريزية أو فورية لأشياء أو حوادث ما ترمز إليها ثم تبني المعنى من تسلسل هذه الاشارات)[١]. فالشعر الحديث لا يطلب من القراء أن يوقفوا عملية الاشارة الفردية لكل كلمة مؤقتاً حتى يتسنى لهم فهم النموذج للاشارات الداخلية كوحدة (وإنما تصبح الاشارة الرئيسية لأي مجموعة كلامية، هي نمو شيء داخل القصيدة نفسها فإن اللغة في الشعر الحديث عاكسة والرابطة بين المعاني لا تتم إلا بإدراك هذه المجموعات الكلامية في آن واحد من حيث المكان)[٢]. إن القدرة الحقيقية لجمالية المكان في القصيدة الحديثة هي تقديم الصورة بطريقة مختلفة عن الطريقة التي تقدمها أية جمالية أخرى، فالعلاقة التي تحيلنا القصيدة إليها هي المركب بين العاطفة والعقل بين اللغة الاشارية واللغة المعيارية لذلك لا يولد المجال الشكلي للقصيدة إلا من خلال جمالية الواقع فنحن عندما نرى الشيء الذي أحالتنا إليه كلمات القصيدة وصورها لا نراه بعين ظاهراتية مجردة - أو كما يصطلح عليه بفعل المعني القصدي - وإنما نراه عبر تبادل معقد لمستويات الفعل داخل بنية الواقع المشار إليه بالصور وداخل بنية القصيدة.

ونزيد الأمر تبسيطاً، فنقول ان المكان من أكثر الانساق الفكرية في بناء الشعر الحديث تعقيداً، فهو ليس كياناً حاملاً لكل التواريخ الصغيرة الكبيرة فقط، وإنما هو اللحظة الزمنية التي أرى فيها هذه التواريخ وقد انبنت بطريقة منهجية. هو العقل الذي لا بديل له لحضانة تاريخ البناء العقلي والتأمل الحسي للانسان. فنحن لا نقرأ المكان باعتباره مكاناً طبيعياً كتلك القراءة التي دأبت عليها المدرسة الطبيعية ومن بعدها الرومانسية والتي أحالت الطبيعة: اما إلى ثقل مادي أو إلى صورة متخيلة. ولا تلك القراءة التي مهدت للشاعر لأن يجسد ارتباطه الطفولي المغرب بالريف مكاناً مضاداً للمدينة الحديثة. فبانت انبساطية المكان والخضرة مضاداً ظاهراتياً لدخان المعامل والأرصفة المبلطة. ولا تلك القراءة التي ربطت الشعر بالحقل أو بالمعمل أو بالعطالة أو بالتغيير. وإنما نعني بالمكان كيفية الخلق الحسي للصورة الشعرية والارتفاع بها إلى مصاف الجمال المادي للأشياء بحيث يبرز الشاعر فيها كأحد الخلاق الأنبياء الذين ما فتئوا يمارسون نشاطاً من نوع السيطرة على مفردات الحياة وإخضاعها لقيم التطور والنمو.

فما نراه في الواقع الظاهراتي من إرتفاع وإنخفاض، أعلى وأسفل، سيولة وصلابة، حدبات وثقوب، إنبساط وتعرج، صحراء ومياه، مقابر ومجاهل، الهنا والهناك.. الخ من التعابير الظاهراتية المكانية، ليست المادة المباشرة لصياغة الصورة الشعرية. فالحياة الخارجية للمكان لا تدلل على نوعية الفعل الذي تكوّن في هذا المكان وصيّرة مادة لغوية عاكسة لادراكاتنا. وإنما المكان هو ذلك التكوين الذي يولد المشاعر المتناقضة كما لو كان هو القضية المعنية في بناء الصورة. إن الفعل اليومي لحياة الكائن منا، هو يمارس حضوره داخل البيت أو الدائرة أو الشارع لا يكون ذا معنى أي فعلاً حسياً إلا من خلال تعاقب وتردد هذه الأمكنة في بنية كليّة شاملة. لأن الوعي بالمكان لا يتم إلا من خلال تحويل الصورة المادية إلى صورة حسية باللغة صور تفرز لغتها وتراكيبها وخصائصها عبر ترشيح متبادل بينها وبين وعي الشاعر بالحياة. إن المكانية تخلق جماليتها في القصيدة من خلال التفاعل الشديد

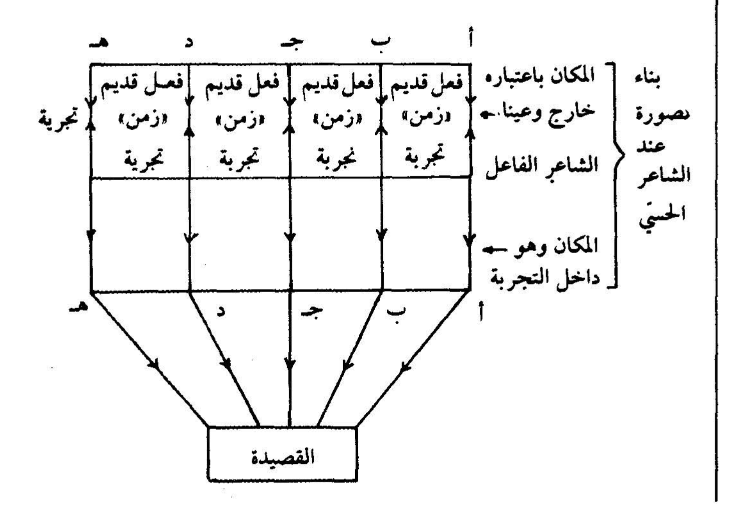
والمعقد بينها وبين فلسفة العصر ورؤيا الإنسان إلى الكون خاصة إذا عرفنا أن الشحنة الجمالية للصورة اليوم لا تكون مقبولة، إلا إذا حملت تواريخ عديدة: خفية ومعلنة آتية إلينا عبر فعل المخيلة النشط.

وخلال تاريخ الأفكار الاجتماعية والانسانية برز الفعل المكاني كأحد الأفعال الكبيرة التي أسهمت في صياغة التاريخ الانساني لا باعتباره فعلاً مادياً يدون الشعراء في ضوئه قصائدهم عن الأحداث والممارسات وإنما أصبح الوعي به هو البداية للخروج بالشعر من الاطار الذهني المجرد الذي سيطر قروناً وما يزال على مخيلة الشعراء لقد أخرج الله آدم من الجنة لأنه دخلها بلا شعر بلا عمل فما كان من آدم لكي يعود إلى الجنة ثانية إلا أن يجعل حياته شعراً أي أن يعمل، أن يفعل بالمكان فعل المكان في صياغة مشاعره ومخاوفه وانفعالاته وعواطفه... إنسان بلا هذا كله لا يكتب شعراً وارتباط المكان بالعمل يعني البداية الفعلية للوعي بعقم الغيبيات وضحالتها فالمكان يعني بدء تدوين التاريخ الانساني والمكان يعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش للوجود لفهم الحقائق الصغيرة لبناء الروح للتراكيب المعقدة والخفية لصياغة المشروع الانساني ضمن الأفعال المبهمة. لتنشئة المخيلة وهي تدمج كلية الحياة في صورة مكانية، لجعل البصر وراء البصيرة لتحويل العوالم الصغيرة المألوفة نافذة لعوالم أكبر محملة بالرموز والدلالات فالمكان يعني من بين ما يعنيه أن الحقائق اليومية الصغيرة تخلق لغتها، إشاراتها وأفعالها وحواراتها. وأن أدواتها المعرفية هي تلك التي تتأنسن بالفعل والمكان يعني من بين ما يعنيه التحقق المباشر من أن الشاعر يصوغ جزءاً من التاريخ العام. صياغة انتروبولوجية للوجود المادي وهو يكون أسرته وقريته ومجتمعه وما يلحق بهذا كله من زراعة وصناعة وتجارة وثقافة وقوانين... فصناعة التاريخ الحسي للكلمة الشعرية هي الصياغة المباشرة للعقل وهو يفعل في المكان المألوف واليومي أفعالاً تحتوي نظرة كونية. إذ لا مكان خارج فعل المخيلة، وكل مكان لا فعل للانسان فيه مكان مدان في الشعر لذلك تغيب فاعلية المكان عن الشعراء الذهنيين والعقليين وتظهر عند الشعراء الواقعيين والتصويريين رغم أن ظاهرة إخضاع الشعر إلى مقولات إيديولوجية وفلسفية ارتبطت هي الأخرى بالواقعية. فأحالت الموازنة بين الهتاف وفائض القيمة بين الحراثة باليد وسوط الاقطاع، بين المرضى وانعدام الحرية إلى مواقف أسهمت في بلورة موقف إيديولوجي لا شعري. إن الشعر قد لا يرى في مثل هذه التنقلات إلا لوناً شعائرياً استنفذته السياسة فأدى مهمة إنسانية كبيرة لكنه عجز عن أن يطور أداة الشاعر الواقعي ومخيلته. إذ لا خلق شعري وجمالي للعالم إلا من خلال فهم الواقع وهو في حركته المتطورة لا في سكونه ولا في حالات مقطوعة عن مجرى التاريخ فاتساع الحقل النظري في الممارسة الشعرية قد يقلل من فاعلية المخيلة. إن امتلاك الشاعر لوعي ما بالمكان يعني أنه يفعل فيه فعلاً خلاقاً.

وبالمقابل فإن النظرة الفلسفية التي ترفض المكان المشبع بالتاريخ والتراث والماضي هي الأخرى قاصرة فأدونيس مثلاً يعطي إنطباعاً في بعض طروحاته النظرية من أن المكان مضاد للشعرية وأنه يحد من قدرة المخيلة وأنه يجعل من الشاعر حبيس قوالب زمنية ماضية. فالمكان المشبع المكان الحامل يفرز طريقة حديثة ومعاصرة لبناء المناخ الشعريَ الحقيقي لا بإعتباره كياناً إحتوائياً للأفعال الماضية. وإنما باعتباره حاملاً لجدلية الماضي في الحاضر فالمكان دون سواه إذ ما نظر إليه نظرة مستقبلية أكسب القصيدة شحنة نقدية للتراث. فالخيال كما يقول بروست لا يعمل إلا في الماضي. ويؤكد ثانية «إن كل تجربة تتميز» بانطلاق الجوهر الخالد والخفي للأشياء والذي تستيقظ بانطلاقة النفس الحقيقية التي بدت مهيئة منذ وقت طويل ولم تكن ميتة في جوانب أخرى، ثم تتخذ حياة جديدة أول ما تستلم الغذاء السماوي الذي أحضر إليها أما الغذاء السماوي فيتكون من صوت أو رائحة أو أي مهيج حسي نحس به من جديد في الحاضر والماضي معاً في وقت واحد»(٣).

وعلى المستوى الفني تجد الشكل المكاني في جماليته الأسلوبية الخاصة تلك الجمالية الأكثر اتجاهاً نحو الحسي منها إلى الذهني. والشاعر الحسي المتفهم لجدل الواقع يصور المكان وهو في حال حركة دائبة مستمرة لأن فعل المباشرة العيانية فيه ليست إلا نافذة إلى الممارسة الشعرية المدربة تلك الممارسة المعتمدة على تفهم واع لحركة الابعاد الخفية للمكان. أما الشاعر الذهني فلا يصور المكان إلا وهو ثابت ساكن أولى ما تبدأ عنده صور القصيدة بألفاظ وكلمات ثم يعبر منها إلى المكان فالمكان عند الشاعر الذهني يأتي لاحقاً. ولا يظهر أمامنا إلا من خلال ألفاظ القصيدة وصورها. أما الشاعر الحسي فالمكان هو الذي يولد بحركته وأفعاله وجدله الصور الشعرية وكذلك يرتبط الشاعر الحسي بالفعل بينما يرتبط الشاعر الذهني بالعقل. والشعر إذا كثر فيه العقل انتمى إلى التأويل والذاكرة والانطباع ودفع بالغرائز لأن تعتلي موقفاً فوق الحواس. الشاعر في الحس مشترك فاعل في حين لا يكون في الذهني إلا حيادي آحادي، ناقل، لا فاعل، فردي، لا جماعي، منفعل لا مجرب. وإذا نظرنا إلى المكان ونحن ننقل أحاسيسنا إليه تجده حاملاً للصورة الشعرية معبراً فيها خالقاً منها في حين لا يكون في الذهني إلا محمولاً آتياً إلينا عبر منافذ فكرية. وعموماً فجدلية الحسي والذهني في المكان هي جدلية المكان الفاعل والمكان المفرغ من الفعل.

وفي الفلسفة لا يقال عن المكان إلا أنه مؤنث أي أنه يحمل في أحشائه الأحداث الماضية. ومن ثم يوطنها ما يجري فيه الآن من خلال تجربة الشاعر فيه. أي يحمل الذي يحدث تاريخيته. ويوضح الشكلان التاليان جمالية الصورة عند الشاعر الحسي. وعند الشاعر الذهني.



بناء القصيدة عند الذهني

الشاعر — أ موقف ب موقف جـ موقف د موقف هـ موقف . . الـخ

القصيدة

المكان — تأمل صاد نقل فكرة أنا . . الخ

في النموذجين التاليين نوضح ما نعنيه بالمشهد الحسي والمشهد الذهني.

## النموذج الأول

مقطع من قصيدة السياب: جيكور أمي

تلك أمي وأن أجيئها كسيحاً
لاثماً أزهارها والماء فيها والترابا
ونافضاً بمقلتي أعشاشها والغابا:
تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا
أو ينشرن في بويب الجناحين: كزهر يفتح الأنوفا
ها هنا عند الضحى كان اللقاء
وكانت الشمس على شفاهها تكسر الأطيافا
وتسفح الضياء.

يبني السياب الصورة الكلية لهذا المشهد على تجربته ومعرفته القديمة بجيكور أي أن المكان موجود قبل بدء القصيدة ووجوده متحقق مادياً على الأرض ويعمق السياب هذا الوجود باستحضار رمز الأمومة لينهض المشهد وقد قام على جيكور والأم ثم يعبر الشاعر المشهد القديم إلى الغد فيرى فيه مشهداً أكثر ألفاً ونضارة فالمكان القديم ولد قصيدة توحي بمكان جديد وتشخصه.

لا يقوي الخيال المادي للأشياء إلا متى ما كانت خاضعة لتجربة عندئذٍ تنبثق صورها كما لو كانت قطعة من ذات الشاعر. السياب في هذا المقطع يولد صوره الحية من أشياء الواقع المألوف وقد أغناها برمز الأمومة. فاستحالت الأم إلى الأرض والأرض إلى أم وبالتالي خلق لنا قصيدة بسيطة وغير معقدة ولكنها مليئة بالشاعرية الحية.

## النموذج الثاني: المشهد الذهني

قصيدة النمل لسامي مهدي

يصنع النمل الأعاجيب ويستعصي على الطير
ولا يهدأ
تمتد قرى النمل
فتلتف بها الغابة
والدغل
وقد تحترق الغابة
أو تبقى
وقد تخضل بالأمطار
أو تندى
فلا يداب غير النمل
لا يحترق النمل
ولا يغرق. . . .
ما اعجب أن يستقبل النمل الفصول.

سواء أراد سامي مهدي بالنمل النمل الحقيقي أم سنة الحياة فالأمر سيان ذلك لأن المشهد يبني من الذهن وفيه والتجربة داخل القصيدة تجربة ثقافية تأملية أو فكرة تجسدها القصيدة عن حياة النمل وبالتالي تحيلنا هذه الحياة إلى المكان الذي يحيا فيه النمل بمعنى أن المكان هنا مستحضر من داخل بنية القصيدة وليس له أي فعل في تكوين حياة النمل وخصوصيته ولاحظ «قد» الاحتمالية هذه وكيف تلعب في صور المكان الملغى تماماً لتؤكد أن ما يبقى هو النمل فقط.

ويكاد شعرنا العربي كله إن لم يكن أغلبه يبنى في الذهن فالشاعر العربي لا يقرأ تاريخ المكان ولا خصوصيته بل يقرأ تاريخه الشخصي وتاريخ الجماعة التي ينتمي إليها ثم يحيلنا إلى صورة ما للمكان الذي يدخل ضمناً أو نصاً في تركيبة هذا التاريخ الذهنية في قصيدة سامي مهدي تعرض لنا نتيجة هي بقاء النمل حياً أي ذهنية غير خالقة ولاحظ سياق اللغة الذي فرضها، وأعني به أن النمل هو الذي يصنع وهو الذي يستعصي على الفهم وكل الأفعال المضارعة المكبوحة بـ «لا» تجعل من لغة النص مغلقة على النمل فقط وتبدو طريقة سامي مهدي في شعره ثابتة لأنها تكونت عبر تجربته الشعرية من ثوابت أسلوبية وطريقة شبه منهجية في بناء قصيدته ولم يخلص فيها إلا في تجاربه الأخيرة وبخاصة بعد (الزوال).

المشهدان الحسي والذهني في شعرنا العربي لم يتجاوزا كثيراً لا عند الشاعر الواحد ولا عند الأجيال فيكاد الشعر الواقعي منه يسقط في مألوف اليومي ليقترب من النثرية. أما الشاعر الذهني فلا يقترب من مألوف الحياة إلا وداخلها في ترميزات لعلنا ندرك ان فهماً كهذا لمعنى الشعر جعل الكثير من شعراء الحداثة يغرقون في الحلم وفي كيمياء اللغة كما اسموها وفي الأسماء حتى لتشعر أن القصيدة ليست إلا أسماء متراكمة بعضها يخلو حتى من فعل واحد. والشعر الذهني الذي نقرأه الآن لفظي في أكثره ضعيف البناء لا يمس الحياة المعاصرة لخلوه من الصراع ولابتعاده عن مراكز الفعل الدرامي ولوقوعه في الوسطية الحياتية من أفعال المجتمع والناس في تلك البقعة التي تتغلب فيها الصراعات الثانوية والعادية على الصراعات الاجتماعية الكبيرة.

(٢)

يتمظهر المكان أمامنا باعتباره كياناً مرئياً أو متصوراً تخيلياً لكننا ونحن نتعامل معه نوطنه سمة اجتماعية إذ لا مكان بدون زمن إن لم يكن هو الزمن والزمن الذي نعنيه هنا زمنه الاجتماعي أي الوظيفة التي وضع فيها فالمكان وسيلة لا غاية والشعر لا يتعامل مع مكان ميت بل يرفض كل سكونية فيه.

يقول جان لاكان «طريقتنا في تناول المكان تكمن في مفاجأتنا له في

إحاطتنا بـه وإذا اجترأنا في شروعنا به»(٤). المفاجأة، الاحاطة، الشروع، ثلاثة قوى تمكننا من الدخول إلى المكان ونحن مسلحون فالطريقة في فهم المكان لا تتم إلا بالسيطرة عليه. باحتوائه بالمعرفة الكاملة له. وأول مبادىء هذه المعرفة هي زمنيته ونقصد بالزمنية أن للمكان ماضيين، ماضيه كذات باعتباره كياناً ظاهراتياً مرئياً، وماضيه كموضوع باعتباره حاملاً لما جرى فيه من أحداث عبر تاريخ. والماضيان آتيان إلينا عبر علاقتها الجدلية المتظهرة الآن في الفعل الذي يحدثه الشاعر فيه عن طريق الخيال الحسي للمادة.

وحاضر المكان حاضران كذلك، حاضره باعتباره ذاتاً فاعلة الآن في النص الشعري الذي يولد فيه وحاضر المكان باعتباره ذاتاً مفعولاً بها أي تحمل وتخزن ما يجري فيها الآن لتحوله إلى ماض للمستقبل.

وفي ضوء جدلية الزمن هذه نجد أن أي بعد من أبعاد المكان يحمل تاريخية كل الأبعاد فلا ثبات ولا سكونية ولا حدود استيتكية لأي بقعة منه إنه كالمجتمع حي نام متطور. إن الشاعر أثناء تفاعله مع المكان يشرع فيه يبني صورة ويكونها من مادته أي من زمنيته. يقول لويس مومفرد «لا يخطر ببال الإنسان الحديث إلا أن يأخذ مكانه»(٥) أي أن يشرع فيه فيبني نفسه ويبنيه وتؤكد البنوية بهذا الصدد أهمية العلاقة بين المكان والمجتمع فتقول: «إن المجتمع يمثله السكن لا تمثيلاً تأملياً ولكن تمثيلاً بنيوياً أي أن بنية المجتمع وبنية السكن هوية واحدة» بالنسبة لنا كل الأمكنة هي بيت إذا ما فهمنا أن مفهوم الألفة يشمل كل مكان فاعل فالبيوت كما يقال ثبات فنياً نحملها أنى نرحل ونؤكد هويتها في كل مكان نحل فيه وبخاصة إذا كانت الطفولة فيه طفولة متكاملة لذلك ينمو البيت معنا ويكبر بكلماته، بصوره بحقيقته السكنية التي تفرض لغتها، بطريقة الحضور المستمر لتلك المفاصل الصغيرة التي اتصلت بنا واتصلنا بها.

وإذ يتوسع مفهوم المجتمع ويُحدث يتوسع مفهوم البيت ويُحدث أيضاً ذلك لأن التفاعل بين البنيتين لا تتم إلا من خلال إنسان منبني فيهما معاً أي الانسان الفاعل الانسان الذي يستطيع أن يحول التدرج الزمني إلى تدرج مكاني أي أن يحول لنا الماضي والحاضر للمكان إلى صورة مشهدية حية تقال لنا بالكلمات. يقول بالاش «بحركات الكاميرا يغدو المكان نفسه ملموساً لا مجرد صورة للمكان معروضة في المنظور الفوتوغرافي فهي تحققه بخلق أبعاد مكانية إجمالية تركيبية يدركها المتفرج من تراكب وتتابع أماكن جزئية قد لا تكون لها أية علاقة مادية فيما بينها»(٦) هكذا هو فعل الشاعر: حينما تتحول الصور المتتابعة داخل القصيدة إلى كيان معرفي يحيلنا إلى أمكنة بعد ما جاء هذا الكيان من أمكنة أسبق فالبيت الذي يحمل في تفاصيله الصغيرة صورة المجتمع الكلية هويته إنما نعني به احتواء المتناهي في الصغر للمتناهي في الكبر احتواء بنائياً لا تأملياً أو انطباعياً أو ذهنياً ومن ثم يصبح البيت هو المجتمع بعدما كان المجتمع قد انبنى ضمنياً داخله.

وقد لا تكون الصورة إلى درجة التطابق فالشاعر يمتلك من الحرية ما لا يمتلكها غيره وحريته تكمن في احتواء الكلمة صورة كلية أو في توزيع الصورة الواحدة على مقاطع عديدة لكن تناسقاً خفياً ينشأ عبر تداخل الأبعاد المرئية بالأبعاد الخفية فينشأ كيان عضوي هو بين الشعر والمجتمع نقرأ لأدونيس هذه الصورة مثلاً:

حقوله المحروثة المخددة
له لكل شعبه مجنّده
يلمح في نموها أجياله المخلّده
يلمح فيها بيته وناره وموقده
وشمعة راهبة مبتهله
ترقد عند رأسه راعشة مشتعلة
وتهدأ
يولد في رمادها كفاحه ويبدأ
في بيته حكاية طويلة تنسرد
عميقة مشيقّة يكمن فيها الأبد

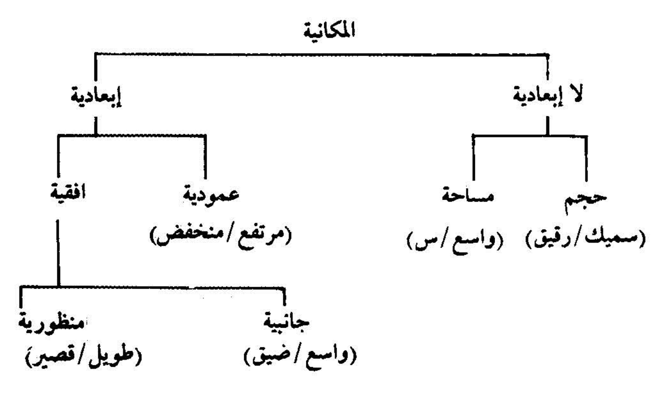
لاحظ الحكاية التي يكمن فيها الأبد، هذه الاستمرارية المنبثقة من الحقول والعمل فيها إنما تجسد تقديس العامل وكفاحه ويحتوي مشهد الحقول البيت والأجيال النامية والكفاح الذي يولد من الرماد.. وتعاقب السنين على ذلك كله..

في أعماق الصورة الكلية لهذا المقطع يتضح ذلك البعد الخفي لفاعلية المكان المزهر المولد والمشبع بتاريخية العمل في تكوين الصورة الحية للفعل الانساني فالمكان إذا افتقد الحياة أو سكن أو نظر إليه برؤية مسطحة فقد كيانه الحيوي أو جغرافيته الحية كما يطلق على ذاك في السينما ومع أن الصورة مشبعة بذهنية خفيفة، تلك هي إنسيابية الحكاية داخل مفرداتها إلا أنها ذهنية خالقة بمعنى لم تطغ على فكرة تقديس العمل بل أسهمت في إيضاح جوانبه لأن معايشة المكان ديناميكياً تعني معاناة زمنية له.

## (٣)

إن العالم مكان ذو ثلاثة أبعاد، لكن كل بعد منها مزدوج فهو أولاً مدة ثم هو بعد ذلك ـ وبشكل اختياري ـ طول أو عرض أو ارتفاع إذ أن تجربتنا للمكان تظل دائماً طارئة وخاضعة في جميع الأحوال للزمن الذي لا يسعنا الإفلات من معاناة استعباده. وهذا هو المعنى الذي اعتقد أننا بحجة أن نفهم به قانون أن المدة الزمنية بعد من أبعاد المكان(٧).

إذا كان هذا على درجة كبيرة من الصح في فن السينما فلم لا يكون أكثر صدقاً في فن الشعر والرواية والمسرح؟ وبالنسبة للقصيدة الحديثة أصبح الزمن بعداً لكل أبعاد المكان. حتى تلك الأمكنة اللاإبعادية كما في التقسيم التالي:




لاحظ التقاء الجانبية وهي ابعادية مع المساحة التي هي لها ابعادية.

ويعني غريماس في هذا القسيم المكاني للدلالات المكانية مقاربة بين المكان والأصوات وكل الأصوات أزمنة أما زمنها الصوتي الخاص أو وزمننا نحن وتستطيع أن ترفق مع كل جزء من المكان الابعادي والمكان اللاإبعادي إذا ما دخل الشعر زمن هو زمن الصوت الدال داخل بنية الشعر وزمن الشاعر القائل أو القارىء وفي دراستنا عن السياب أوضحنا بعض جوانب المكان المتغير الهيأة والدلالة في شعره.

في مقارنة نقدية يقارن ابن رشيق في باب حد الشعر وبنيته بين بيت الشعر والبيت من الأبنية حيث يقول: «البيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع وسمكه الرواية، ودعائمه العلم وبابه الدربة وساكنه المعنى»[8] فالطبع والرواية والعلم والدربة والمعنى هي مفردات البيت الشعري وزمنته الاجتماعية وهي نفسها مفردات البيت المادية وقديماً جرى تماثل بين هيأة البيت الشعري وهيأة البيت الصحراوي فالصدر والعجز والعمود والوتد والأسباب.. الخ هي مفردات مكانية دخلت الشعر فأصبحت مفردات بنيوية لها ما لوجودها المادي تحقق عياني مباشر فابن رشيق قرب المسافة بين المعنى والمبنى وجعل تحليل القصيدة تحليلاً مادياً ممكناً وخلص إلى القول بأن المعنى الذي يسكن بيت الشعر يكمن في الخصائص البنائية له.

ومع أننا لا نميل في التطبيق إلى مثل الحرفية القاتلة أحياناً إلا أن وعي ابن رشيق بالمكان الأليف - البيت - وعي تتقدم لم يعلمه أحد من قبله وبالمقابل فالتطورات التي حدثت على البيت من الشعر تطورات نوعية كبيرة فالقصيدة الحديثة الآن ذات وحدة بنائية متكاملة وما البيت فيها إلا الجزء المنضوي تحت الوحدة العضوية الكلية على العكس مما كان عليه البيت في الشعر العربي القديم وفي داخل بنية القصيدة الكلية جرت تحولات أخرى على الإيقاع والزمن وبناء الصورة وحجم البيت الشعري نفسه كما حملت القصيدة الحديثة علوماً جديدة وتيارات فكرية وفلسفية مما طبع حداثتها بمركبات مغامرة جديدة كذلك شأن البيت من الأبنية فهو الآخر قد حمل إضافات العصر وتطوراته وأفكار البنائين الجدد. وإجتهاداتهم الفلسفية والفكرية. إلا أن المعنى المضمر في نص ابن رشيق لم يفقد قيمته بعد وقد يساعدنا لتأكيد الفكرة العامة للعلاقة بين وحدة القصيدة والوحدة العضوية للمكان المعبر عنه داخلها.

وعموماً سواء كان المعنى هنا هو البيت المادي الواقعي أو البيت المتخيل فالأمر يحتاج إلى شيء من الدراية في تماثل الدلالات ذلك لأن العلاقة بين طرفي المعادلة:

المجتمع هو السكن كما تقول البينوية
المسكن هو بيت الشعر كما يقول بن رشيق
فهل يصح الاستنتاج بأن نقول
ان
القصيدة هي المجتمع
او
المجتمع هو القصيدة؟

## (٤)

وقد يكون كل أو بعض ما ذهبنا إليه محظوراً وقد يحمل بعض الصواب هذا شأن المقدمات دائماً. إلا أنني أجبرت على هذه المقدمة. والذي أجبرني هو الشعر نفسه وبالذات القصيدة الحديثة منه. لا باعتبارها لوناً إبداعياً يميل إلى الحياة وتستطيع أن تخفي البحر في قطرة ماء، وإنما لأنها أحد أهم الحقائق الإنسانية التي تولد الحياة من الموت والموت في الحياة فالشعرية موجودة في الحياة منذ وجد إنسان يعمل وما الذي نقرأه مكتوباً ليس إلا شكل من أشكال هذه الشعرية.

إذا كان هذا الذي نقوله أصبح مسلمة ولا نقاش حولها فلم تستعصي القصيدة علينا إذن؟ ولم يختلف النقاد في قراءتها ولا أكتمكم سراً أنني أجهل كيفية قراءة القصيدة قراءة منهجية جيدة. فأنا أقف صباح مساء أمام بابها المغلق وأبدأ بطرقه مرة بأكوام من نظريات النقد الحديث ومرة بأسئلة أثيرها لحاجة للوعي بها. ومرة أقرأها من الأعلى إلى الأسفل ومن اليمين إلى اليسار كما يفعل خلق الله في قراءة العربية ومع ذاك كله يبقى التساؤل قائماً وتبقى القصيدة معاندة عصية صعبة الفهم.

في مرات لاحقة قرأت القصيدة باعتبارها إنعكاساً للمجتمع ولقضاياه فهي إحدى البنى الثقافية فما كان من القراءة هذه إلا وانتجت أكواماً من الايديولوجيا المتباينة المواقف وغالباً ما تسيء الايديولوجيا الكثيرة إلى الشعر وما عدا القلة من نقدنا الاجتماعي الذي وازن بين النظرية والتطبيق فقد اساءت الايديولوجيا المفرطة إلى الشعرية في الحياة.

ثم قرأت القصيدة باعتبارها نصاً مغلقاً كما يفعل فرسان النقد الجديد، فما وجدت فيها طعم الشعر ولا موقف الشاعر والانسان، وفي التاريخ، فما كان منها إلا وأن أصبحت نصاً مجرداً يفحت أمامنا كوحدات لها لون الكآبة. فما كان من حصيلة هذه القراءة إلا أن الغيت الشعر في القصيدة والقصيدة من الفنون الجميلة والفنون من النشاط الإنساني الخلاق.

ثم قرأت القصيدة في ضوء الانطباعية النقدية المفرطة والتلقائية التي تولدها مفرداتها فيّ آنياً. فما كانت الحصيلة إلا كلمات الاعجاب أو الاستخفاف فالقابلة الحسية السريعة التلقي لا تولد إلا لسعة برد أوقر ثم سرعان ما يختفي كل ذلك بعد لحظات.

وقرأت القصيدة مرة رابعة في ضوء ما قرأت به من فلسفة فكانت المصيبة أعظم فما دامت الفلسفات متعددة فالقراءات النقدية متباينة فلا القراءة الفرويدية تشبه القراءة البنيوية ولا القراءة الاجتماعية تشبه القراءة البلاغية... إلخ... حتى أعياني السفر وقصرت الأداة وإلى الآن... ما زلت أضع الأسئلة تلو الأسئلة وما زالت القصيدة عنيدة الفهم عصية المراس شرسة لا تقاوم.

في ضوء هذه القراءات المربكة والمعقدة لا أنوي هنا أن أقرأ القصيدة في ضوء أية واحدة منهن. وإنما أصنع قراءاتي الخاصة لها في ضوء افتراضات نقدية استخلصتها من قراءاتي الذاتية لها. اسميها افتراضات لأن عدة الناقد إذا خلت منها سقط في إحدى القراءات علماً بأن ما سأقوله في قراءتي يخضع هو الآخر إلى تغيير مستمر وقد يتبدل كله أو بعضه فما أراه من صلاحية محكوم بالآن فقط.

تعتمد مفردات القراءة على بعدين الأول بعد فسلجي والثاني بعد منهجي: وما نعنيه بالبعد الفلسجي وجود نوع من خلايا الجهاز

العصبي متخصصة بالأماكن والخطوط عازلة لها عن بقية الساحات مضافاً إليها قدرة البصر على احتواء أبعاد المكان من خلال فعل الرؤية ومن ثم قدرة البصيرة على تطوير الرؤية المباشرة القصدية إلى أبعاد ذاتية وتاريخية.

لقد كشف العلم أن هناك في الجهاز العصبي بعض الخلايا المتخصصة التي تساهم في استيعاب الأبعاد والأشكال[٩].

فأنا أستوعب الشيء من النظرة الأولى ثم أبدأ من خلال تتابع النظرات له أن أعاين الأوجه المختلفة لهذا الشيء فأتبين معالمه وهذا الفعل أي فعل الرؤية يولد داخلي تكراراً وممارسات تسهم في تعميم الهيأة الخارجية للشكل فدور الشاعر في مثل هذا الحال دور الفاعل من خلال الرؤية القصدية والصيانية المباشرة في الشيء فيتولد نتيجة الخبرة والمعرفة العلمية الدقيقة البعد التاريخي لهذا الشيء البعد السايكولوجي له البعد الذاتي.. الخ.. على الشاعر أن يفهم أن الشكل المكاني هو اللحظة الزمنية له أي اللحظة التي أرى المكان فيها وقد إندمج برؤية كونية شاملة. إن الشعر يرفض المكان الميت «فإدراكنا للواقع هو أولاً ديناميكي مكانياً. فنحن نجرب المكان بينما نحن نعاني الزمن. الذي يفرض نفسه موضوعياً علينا ويستمر بلا توقف حتى إذا لم نكن على وعي تام بحدته»[١٠] فالمكان وسيلة من وسائل معرفة التاريخ وليس غاية.

أما البعد المنهجي فيعتمد على ما يلي:

١ ـ في كل قصيدة أو في كل مقطع من المقطعات الشعرية يوجد ما يسمى بالقوة المهيمنة فإذا كانت القصيدة وهي على الورق فالقوة المهيمنة هي إحدى أبعادها المكانية ـ أي صورها أما إذا قصدنا بالقصيدة انها تحيلنا إلى واقع فالقوة المهيمنة تشير إلى مكان البؤرة الخارجي بعدما يوجد في داخلها فالقوة المهيمنة في كلتا الحالين هي المكان البؤرة في نظرنا وفي اكتشاف هذه المكانية الخلاقة نضع أيدينا على القلب النابض في النص الشعري سواء أكان هذا المكان داخل القصيدة أم خارجها.

٢ ـ يجري بعد ذلك الكشف عن الأمكنة المتفرعة والمتولدة من المكان البؤرة وتوضع هذه الأمكنة في سياق البعد أو القرب من المكان البؤرة وبالموقع الذي يمد الصورة الكلية بنسغ جديد أو يفرع صوراً أخرى.

٣ ـ الكشف عن السياق الزمني لهذه الأمكنة فنحن لا نتعامل مع المكان إلا من خلال عدة لحظات زمنية وفي القصيدة زمنان زمن داخلي محدد بأفعال وزمن خارجي هو الإحالة إلى تاريخ المكان المشبع أكثر الأمكنة إحالة إلى الماضي وفي الماضي ينمو الخيال بينما المكان غير المشبع أكثر التصاقاً بالحاضر والحاضر لا تنمو فيه إلا الحواس ولذلك عندما نكتشف مستويات الفعل التاريخي نعثر على مستويات الصورة الشعرية المحمولة في المكان.

٤ ـ تفريق الصورة أي توضيح كيفية تشكيلها فثمة من الصور ما هو مضاد للقوة المكانية المهيمنة ومنها ما هو متوافق معها ومن خلال دراسة هذين النوعين من الصور نصل إلى السمة المكانية للنص الشعري.

٥ ـ ثم نستخرج الاستنتاجات الفكرية والايديولوجية للنص الشعري وما إذا كانت القصيدة تعبر عن موقف ما من الحياة من الانسان من الوجود.. إلخ وهل تحتوي على فلسفة ما أو مقولة أم تاريخياً.. إلخ وتتم هذه الاستنتاجات بطريقة شيوع مناخ شعري على آخر وذلك من خلال المفردات الكلية التي درست في ضوئها وغالباً ما يكون الشاعر في نصه الشعري يكتب نصين اثنين الأول ما نقرأه مكتوباً والذي يحيلنا على الواقع والفلسفة والتاريخ أي النص الذي ندرسه ونحلله. أما الثاني فهو النص الملغى بقصديةلا ويكون خلف النص المكتوب وهو في الأغلب الرأي المحذوف بقصد والذي أكده الرأي الموجود في النص المكتوب فهل بإمكان طريقتنا النقدية هذه أن تكشف عن النصين الشعريين اللذين يكتبها الشاعر من خلال الكلمات؟ فجدلية المعلن والمخفي هي جدلية الإيجاب والسلب وقد تصاهرا معاً داخل بنية القصيدة الكلية.

نعم لقد عقدّنا كيفية قراءة القصيدة الحديثة فالتعقيد أحياناً ضرب من المضاحكة النقدية الجادة ما العمل والقصيدة الحديثة أصبحت معقدة هي الأخرى وتمتلك خفايا عميقة من التصورات والأفكار لم تستطع الطرق النقدية القديمة اكتشافها أو الوقوف عليها ومع ذلك كله فقد يشط بنا المزار عند التطبيق فالمنهج ليس مغلقاً أو جامداً إلى حد الانكسار الكلي.

في النماذج التي نختارها للدراسة التطبيقية هنا نجد أنفسنا أمام حال معقدة فشعرنا العربي يقطع معظمه تحت ظل البناء الذهني والعقلي ممزوجاً بتجربة الأنا، لذلك لا تتوحد عبر القصائد المختارة هنا كامل رؤيتنا النقدية فنحن أمام حال شعرية ملتبسة تتداخل فيها العواطف بالرؤية الفردية المواقف الاجتماعية بالمواقف الذاتية البطولة المبهمة بالرؤية الانسانية العامة ولذلك لن نجد نماذج نقدية صافية للتطبيق ومع ذلك خطونا الخطوة الأولى بدراسة قصيدة البياتي «خيط النور» نحاول أن نكملها بقصائد عدة لشعراء عرب وعراقيين وعالميين فالطروحات التي ننوي تأكيدها تطبيقياً من السعة والشمول ما تشمل تيارات ونماذج متباينة النشأة والاتجاه.

## خيط النور... للبياتي

١. رأيته: يصارع الثيران في مدريد
٢. يغزو قلوب الغيد
٣. يضحك من أعماقه، منتظراً، وحيد
٤. بوابة الأبد
٥. مغلقة، ليس هنا أحد
٦. يضحك، من أعماقه الجسد
٧. يلسعه ثعبان
٨. رأيته: يصارع الثيران
٩. مضرجاً بدمه، يصرعه قرنان
١٠. يبيع في مطار روما علب الكبريت
١١. وصحف الصباح والأزهار
١٢. يعلم الصغار

١٣ . في الهند، يعلو وجهه اصفرار
١٤ . يصيح في مئذنة، يدق في ناقوس
١٥ . يمارس الطقوس
١٦ . يعدم رمياً بالرصاص، عارياً يولد أو يموت
١٧ . يزرع في الجليد
١٨ . بنفسجات حبه الجديد
١٩ . يزور في أعياده الموتى، يغني الموت في الميلاد
٢٠ . يحمل في ضلوعه بغداد
٢١ . يمد نحو الوطن البعيد قوس قزح السماء
٢٢ . يجهش في البكاء
٢٣ . يضاجع النساء
٢٤ . يكتب فوق حائط السجن، وفوق جبهة المدينه
٢٥ . أشعاره الحزينة
٢٦ . مناضلا يموت في مدريد
٢٧ . مضرجاً بدمه وحيد
٢٨ . تحت قرون الثور أو في ساحة الاعدام
٢٩ . الدم في كل مكان ساخناً يسيل
٣٠ . مردياً هامة هذا الجيل الثقيل
٣١ . رأيته: يمتد من جيل إلى جيل كخيط النور
٣٢ . من عالم الفوضى وفي تزاحم الأضواء والعصور
٣٣ . الدم في كل مكان ساخناً يسيل
٣٤ . يلعق في لسانه الحرارة
٣٥ . يغتصبها، يغتصب العباره
٣٦ . يعيدها صبية فاخرة البكاره
٣٧ . رأيته: يولد في مدريد
٣٨ . في ساحة الاعدام في صيحة الوليد
٣٩ . متوجاً بالغار
٤٠ . تحوم حول رأسه فراشة من نار

يقسم البياتي قصيدة خيط النور إلى أربعة مقاطع كل مقطع منها يبدأ بـ «رأيته».

المقطع الأول من سبعة أبيات
المقطع الثاني من ثلاثة وعشرين بيتاً
المقطع الثالث من ستة أبيات
المقطع الرابع من أربعة أبيات

كل المقطاع تبدأ بالفعل والفاعل والمفعول به «رأيته» كلمة واحدة مركزة قول على رؤية مضمرة فيها رؤيا وإذ يكون الفاعل فيها متكلماً واضح الصوت فالمفعول به ملتصقاً به، وقد يكون جزءًا منه.

## المكان البؤرة

يقع المكان البؤرة الذي يهيمن بفاعليته على مقاطع القصيدة في المقطع الثالث وهو «المحارة/العبارة» والمحارة تكوين طبيعي/حيواني مغلق الهيأة ونواة لسيرورة يوحي شكلها الخارجي الصلب مقاومة للحياة الخارجية ويدلك تركيبها اللين تشكيل لخلق جديد متناهية في الصغر لاحتوائها على حجيرة تتوالد داخلياً تحديها للخارج من أجل الحفاظ على داخلها النامي المبهم هي جزء من الهندسة الحيوانية المعقدة كما يسميها بول فاليري فالشكل فيها هو المبدع يقول باشلار عن القواقع «إن القواقع تفصح عن أن الحياة تبدأ بالالتفاف حول نفسها أكثر مما تبدأ بالصعود إلى الأعلى ولكن أية صورة ماكرة وذكية حد الروعة للحياة تلك التي يشكلها مبدأ الالتفاف الحيوي حول الذات وأي إلهام توحي به القوقعة التي تشذ عن قانون تشكلها»[١١].

وبالمعنى نفسه تتحول المحارة إلى العبارة وكلتاهما بحاجة إلى من يفتضها وكلتاهما توحيان بالانغلاق والفردية فالعبارة كائن خرافي ينطلق من الانسان ليعبر عن تكوينات العالم المبهم فتؤكد وكأنها آتية عبر حلم يقظة الانسان ككل لتنطلق باكرة من فم صبية أو وليد.

وتتوزع هيمنة المحارة/العبارة على مقاطع القصيدة بأمكنة كلية أخرى ثم تتوزع هذه الأمكنة الكلية إلى أمكنة فرعية وكل الأمكنة تستمد قوتها وحضورها من المكان البؤرة المحارة/العبارة.

### المقطع الأول: ـ

المكان البؤرة المتفرع من المحارة/العبارة: هو «بوابة الأبد» مكان موحش مغلق مجهول مليء بالبعد والاغتراب وفقدان الهوية الزمنية «الأبد» وتستطيع المخيلة النقدية أن تبني تصوراتها المثيولوجية والواقعية حول هذه البوابة المغلقة المانعة والتي وقف الشاعر ـ البطل ـ أمامها منتظراً إذن فنحن أمام مدخل سري إلى عالم لم نعرف كنهه بعد عالم المحارة/العبارة.

وتستعين البوابة بأمكنة أخرى تأخذ موقعها وقوتها وقد كونت سداة المقطع وهي:

* القلب المغزو والقلب بوابة الآخر المغلقة (الغيد).
* الأعماق الضاحكة والأعماق كيان من المجهولية لا حدود لها.
* الجسد وقد ارتبط بفعل الضحك بالأعماق.
* الثعبان حيوان التفاف أسطوري مفاجىء الغريزة.

كل هذه الأمكنة الفرعية من «بوابة الأبد» تؤكد الاستحالة التي يعيشها الشاعر وتوحي كذلك أن صلتها بالمحارة/العبارة صلة وثيقة فالقلب والأعماق والجسد والثعبان ليست إلا تكرارات لمعنى واحد هو الانغلاق والصورة المشهدية الكلية لهذا المقطع توضح سيطرة القوى العمياء على أجواء المقطع كله (لاحظ أن المقطع يبتدىء بالثيران المصارعة وينتهي بالثعبان اللاسع) قوتان عمياوان تقفان بوجه الشاعر وتسدان البوابة الأبدية.

أما زمنية هذا المقطع فلا حركة فيها: فعلان عاديان (يغزو. يضحك) الثاني متكرر لأن حركة الشاعر هنا محكومة بفعلين قويين هما يصارع ويلسع فعلان يحكمان بيت المقطع ويمدان من حركته ولذلك بقي الشاعر «منتظراً» وهي حال دائمية كما تبدو وبقيت البوابة «مغلقة» وهي حال خبرية دائمة كما تبدو.

يقدم الشاعر في مقطعه الاستهلالي هذا أبعاد الصورة العامة لمفهوم المحارة/العبارة وهو صورة استحالة العثور عليها ما دام كل شيء محروس بقوى عمياء شريرة.

## المقطع الثاني :

يبتدي هذا المقطع بـ «رأيته» أيضاً مكرراً بها المحاولة ولكن بعد أن يوسع فاعلية هذه الرؤية منطلقاً بها من عالم الأحياء الشريرة إلى عالم المدن والناس والحالات العامة والمكان والبؤرة في هذا المقطع هو «بغداد» المحمولة في الضلوع= محارة= أيضاً والمتحولة إلى رمز وأمل وفكرة إطلاقية الذاكرة وحدها هي النافذة الذهنية لاستحضار صورة بغداد الكلية وبغداد البعيدة تقع الآن خلف بوابة الأبد وأنها مغلقة عليه كالمحارة/العبارة وأنها ليست إلا أسواراً وسجوناً فيعجز الشاعر عن إقتحامها لذلك يستحضر بالوعي صورتها الكلية الموزعة على مدن العالم وأوضاعه: فنجد

روما: وقد تمثلت ببائع علب الكبريت والصحف والأزهار (أماكن تجوال وفردانية).

الهند: وقد تمثلت بتعليم الصغار والمئذنة والناقوس والطقوس والرصاص (عالم متناقض يجمع الدين إلى السحر إلى الميثولوجيا إلى الموت إلى الوجوه الصفر).

مدريد: وقد تمثلت بالدم وقرني الثور وساحة الاعدام (حالات الفعل الفردي والبطولي والثوري ـ إمتداد لتاريخ الجمهورية القديم).

تحكم زمنية صارمة بداية ونهاية المقطع يبتدىء بـ «يصارع» وينتهي بـ «مرويّاً» الثاني نتيجة للأول فالدماء التي تسيل بفعل الاعدام والمصارعة ـ السجن ـ تروي الأجيال القادمة وكلا الفعلين موضوعين تحت فاعلية «الرؤية» الشاملة للأمكنة المتسعة.

بقية أفعال المقطع كلها بفاعل واحد «هو» والأفعال مضارعة فيها التنوع والشيوع «وهي» يبيع ـ يعلم ـ يعلو ـ يصيح ـ يمارس ـ يدق ـ يعدم ـ يولد ـ يزرع ـ يزور ـ يغني ـ يحمل ـ يمد ـ يجهش ـ يضاجع ـ يكتب ـ يموت ـ يسيل. . أفعال واسعة الدلالة شاملة الأمكنة متسعة الحركة فيرسم الشاعر فيها مشهداً بانوراميا كلياً يبتدىء بالمصارعة وينتهي بالدم الذي يروي الأجيال. . أي تحول البطل إلى فكرة تاريخية فالشاعر لم يقل أن دمه يروي الأرض بل يسيل عليها ليروي الجبال. . هذه الزمنية المنفتحة تؤكد على فاعلية بغداد المستحضرة المتعصية الموضوعة الآن بين ظرفين فوق/تحت فوق جدران السجون وجباه المدينة وتحت قرون الثور البطل الثوري هنا متعدد رغم وحدانيته مشاع رغم خصوصيته.

ومع ذلك لا يفتح هذا المقطع أية نافذة كلية في بوابة الأبد لكنه يقترب منها يحاورها يموت على أعتابها لأن غاية الوصول إليها تتم عبر تجوال واسع وتجربة مضمخة بالموت فبغداد هي المحارة وهي العبارة وهي المبتغى في النهاية.

## المقطع الثالث :

في هذا المقطع يركز الشاعر على مكان واحد هو المحارة/العبارة ولذلك ليس ثمة مكان آخر فيه غير كلمة «كل مكان» وهو تعبير عام يعني اللامكان أيضاً.

فاعلية هذا المقطع زمنية فهناك أولاً امتداد خيط النور من جيل إلى جيل والامتداد حال زمنية ـ تاريخية مؤكدة عبر أفعال المقاطع السابقة ويقترن فعل الامتداد بالمحارة التي هي الأخرى تركيب حجيري ممتد منذ القدم بهيأته المكانية والمحارة عالم غامض محاط بالفوضى والامتداد وبتراكم العصور وقد أعطت هذه الحال المحارة التركيبة خارجية صلبة وصيرتها إلى تكوين تاريخي ممتد لا زمني محدود.

إلا أن النقلة الديناميكية في المقطع هي تحول معنى وتركيب ومفهوم المحارة وخيط النور إلى العبارة وقد ركز الشاعر في معظم أفعال المقطع القوية عليهما فهناك فعلان يتصلان بالمحارة هما: يلعق/يفتض وكلاهما فعلان يدلان على الممارسة الحسية المباشرة وهناك فعلان يتصلان بالعبارة وهما يغتصب/يعيد والاغتصاب فعل دموي مركب بين الغاصب والمغتصب أما مكان الاغتصاب فهو المحارة أي البحث عن النوى الكامنة فيها واما لاعادة لهذه القوى فهي القصيدة وقد صيرها إلى صبية ناضرة البكارة.

هذا التحول من المحارة ـ إلى العبارة هو تحول في بداية أية تكوين الحسي الفاعل وقد استخدم تاريخ الأشياء الخاص وحالاتها المادية المختزنة للخبرة إلى فعل شعري رمزي محول إلى معنى مباشر فخيط النور الذي يمتد من جيل إلى جيل كان التجربة التي ولدت العبارة وهي تجربة مليئة بدماء المناضلين وأفكارهم بحالات البشر في الأماكن الأخرى المرافقة لبغداد.

## المقطع الرابع :

يركز الشاعر في هذا المقطع الصورة الكلية للقصيدة تلك التي تلاحظ مادياً وقد احيلت إلى الوليد الذي نبت في ساحة الاعدام وفي ساحات المصارعة وفي السجون وقد أصبح فارساً ـ شاعراً متوجاً بالغار وتحول حول رأسه فراشة من نار . . هذه الصورة الرامز تعطي إنطباعاً أنها خلاصة لكل الأمكنة الفاعلة التي مر بها الفارس الوليد.

أما زمنية المقطع فهي «يولد ومتوجاً» الأول صيرورة لكائن جديد والثانية حال المناضل وكلاهما يولد التركيب الكلي لفعل المحارة/العبارة وقد صيرت قصيدة أو موقفاً أو فكرة.

## الموقف الفكري :

يمكن تلخيص الموقف الفكري لهذه القصيدة بكلمة واحدة أن الشاعر فيها يكتب عن نفسه عن الانسان الذي كافح لأجل أن تكون القصيدة صوته الخاص وهويته الخاصة إلا أن هذا التكثيف يسيء كثيراً إلى القصيدة وإلى الشاعر معاً لعل النافذة الأولى التي تؤكدها القصيدة هو هذا الحس الاجتماعي الواسع الذي يمتد عبر المدن والتواريخ إحساس الانسان المضطهد الإنسان المقهور الانسان المناضل وما خيط النور إلا التجربة المستمرة منذ القدم وقد أوقد لها رجال حالاتهم ومآثرهم فتغذت عليهم وقويت بهم وقد اقتربت هذه التجربة التاريخية العريقة بالشاعر وجوداً وممارسة نحو الآخر عراب هؤلاء واحد أفراد الجوقة التاريخية التي ناضلت لأن تحتل لها موقعاً بين المواقع فجابهت المدن والأعصار وقالت الكلام والشعر ووعت المواقف المتناقضة فالشعر لديه هو هذه التجربة الممتدة في الآخرين وفيه وقد تحولت إلى عبارة فنية

نظرة لا تقال إلا من لسانه ولا تظهر واضحة إلا عبر معاناته.

وثانياً إن الشاعر وهو يواصل بناء صورة واحدة فوق أخرى وواحدة مشتقة من الأخرى، يضع بغداد وسجونها وحوافي مدنها الصغيرة وحالاتها المبهمة وتاريخها العام والخاص محط الكينونة التي تشيد انبعاثية الصورة الكلية المختزنة في الذاكرة وفي التجربة فبغداد هي المحارة المتحولة إلى قصيدة لا يكتبها إلا أحد ابنائها الذين عانوا من أجلها ووضعوا تاريخهم وتاريخها عبر تراكم الحالات في مدن وأوضاع العالم المختلفة.

وثالثاً: إن الحس الانساني الكبير الذي يظهره الشاعر في هذه القصيدة مرهون إلى نماذج ثورية عاشت الاضطهاد وبث أفكارها خلال الممارسة وقالت آراءها تحت سياط التعذيب والقهر والموت نماذج إنسانية موزعة على مدن العالم لا للذهنية فيها نصيب كبير ولا للافتعال فيها أي تراكيب صورية أو عملية.. النموذج الانساني العام موجود داخل القصيدة وكأنه خيط النور الذي يربط بغداد بروما وبالهند وبمدريد وبكل المدن المتشابهة الأخرى.

ورابعاً: إن الشاعر لا يستحدث من مخيلته أية تصورات خارجية عن أجواء القصيدة فأنت تشعر أن البناء الفكري يعتمد على ميثولوجيا الشعوب المختلفة وعلى تقاليد الناس وعاداتهم وقد صهر كل هذا الموروث المتسع والمتشعب في بوتقة الانسان المناضل وصهر هذا الانسان إلى قصيدة تقال على فم صبية وقد تولد من تناقض الامتداد والفوضى وتراكم العصور.

وخامساً: لك أن تسحب معنى القصيدة على صور وحالات وأوضاع أخرى فقيمة الشعر تكمن في أنه يفتح للتأمل وللثقافة نوافذ فكرية عديدة يمكنها أن ترسم لك بانوراما الحال الانسانية في كل مكان..

**القصيدة الملغاة:**

القصيدة الملغاة بفعل هذه القصيدة عن المواقف التي يتناقض معها الشاعر ويمكن الاستدلال عليها بسهولة ويسر منها أن الشاعر يرفض عن مبدأية الكتابة عن بطل مفرد معزول محدود الممارسة والوجود وهذا الموقف إيديولوجي بالطبع اقتنع الشاعر به خلا تجربته الشعرية الطويلة رغم أن الذاتية في هذا النموذج قد تشير إلى الشاعر من بعيد أو قريب إلا أنها ذاتية مولدة عامة وتتصل بتجربة أكبر من تجربة فرد وتعاصر حالات أكثر من الحالات التي يعيشها كفرد ولذا فالنموذج الثوري الانساني الابعاد الذي ظهر واضحاً في القصيدة يلغي كل النماذج المتوقعة العدمية والمحدودة الأفكار والخاضعة لمحليتها القاتلة تلك المحلية الشوفينية المهمة.

ويرفض الشاعر في قصيدته المعلنة عن مبدأية كتابة الشعر من خارج مواقع الشعر الحقيقية وأعني بالمواقع هنا التجارب المتعينة بأمكنتها الدالة فليس كل تجربة يمكن أن تكون رافداً شعرياً وإنما التجربة المتولدة عبر مكان له تاريخه الخاص وبذلك يؤكد الشاعر أن النموذج الحقيقي لكتابة القصيدة هو تجارب الانسان عبر معالمه التاريخية عبر شواهده الحية والمتعينة تاريخياً ومكاناً.

وتختفي من القصيدة تلك اللغة الطنّانة والرومانسية المبهمة المشاعر والطبيعية الرخوة والنغمة المفرحة وتظهر بدلاً عنها اللغة الشعرية الهادئة والواقعية الرمزية المشبعة بمثولوجيا الانسان والطبيعة المركزة بأماكن لها مدى تاريخي والنغمة الحزينة المتفائلة. إن ظهور نتائج شعري يكتبه الشاعر على الورق يعني اختفاء المضاد له بإرادة وقصدية ولذلك لا يمكننا نقدياً أن نتعامل مع نص له إيجابيات فقط بل علينا البحث عن النص المليء بالسلب فكلاهما يولدان معاً القصيدة التي نقرأ.

**الهوامش**

(١) النقد. أسس النقد الأدبي الحديث. ترجمة هيفاء هاشم جـ٢ دمشق ١٩٦٦ الشكل المكاني في الأدب الحديث ص ٢٥٤.
(٢) م. ن. ص ٢٥٤.
(٣) م. ن. ص ٢٦١.
(٤) البنيوية. جان ماري أوزياس. ترجمة ميخائيل مخول ص ١٨٢.
(٥) م. ن. ص ١٨٢.
(٦) اللغة السينمائية: تأليف مارسل مارتن. مراجعة فريد المزاوي ـ الهيأة المصرية ص ٢٢٦.
(٧) م. ن. ص ٢٢٩.
(٨) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب محمد بنيس ص ٥١.
(٩) فريال غزول. مجلة فصول ٢ ص ١١٣.
(١٠) اللغة السينمائية ص ٢٢٨.
(١١) جماليات المكان. تأليف باشلار. منشورات مجلة الأقلام ترجمة غالب هلسا. ١٢٨.

# المدينة في الشعر :
# دراسة في موقف الشاعر العراقي من المدينة

د. علي جعفر العلاق

## (١)

كان الشعر، وسيظل إلى أجيال قادمة أخرى، يفسح حيّزاً واسعاً لأنين الروح، وعنفها، وحنينها الآخاذ، وسيظل من جهة أخرى في حاجة دائمة إلى ذلك الجدل الحي الذي يلتقي فيه الهواء الطلق بالأزقة، والغيم بالرصيف، والطير بضجة الشاحنة.

لقد ظل الشعر عبر القرون يحتفظ بفاعلية كبيرة، ظل رفيقاً للإنسان في جهده العضلي والوجداني والتأملي، وعبر رحلته الطويلة من كهفه إلى الحقل، ومن حقله إلى مدينته الصغيرة ومنها إلى المدن الكبرى.

وخلال هذه المسيرة كان الشعر يمثل أداة للتعبير عن الإنسان في صلته بواقعه، زمناً ومكاناً، بطريقة بالغة التأثير.

وحين بدأت المدينة تصبح، شيئاً فشيئاً، مركز ثقل إنسانياً؛ أي حين أخذت تستقطب جهد الإنسان وتستدرجه من براريه البعيدة وفضائه المفتوح بدأت مفاتن المدن وشرورها الآسرة تأخذ شكل الغواية التي صار، مع الزمن، من الصعب مقاومتها. هنا أخذ الشعر يندمج في هذه الحياة المدينية والتي كانت إلى حد كبير مفتوحة على الريف. لقد كانت المدن منبثقة في العراء، ومفتوحة أيضاً على العراء. لم تكن معزولة تماماً عن الريف، لم تمتلك بعد من الخصائص ما يجعلها كياناً مكتفياً بنفسه مغلقاً عليها، وحين نتأمل تاريخ المدن في وادي الرافدين، على سبيل المثال، لا نجد موقفاً عدائياً منها شبيهاً بذلك الاستياء من المدينة الذي يظهر في العهد القديم[١]. ولا نجد كذلك تلك الخصومة بين سكان المدينة وأولئك الذين عاشوا في الريف والتي تعتبر ميزة مدنيات عديدة[٢]. أما في العصور المسيحية الوسطى فقد كان للمدينة جلال خاص حيث كانت تمثل «النظام، والجمال والأمن الإلهي»[٣].

لم يتخذ الشعر موقف الهجاء للمدينة إلا في فترات متأخرة، بعد أن اكتسبت هذه المدينة (في أوروبا وأميركا خاصة) طابع العداء للإنسان عموماً بسبب استخدام الآلة وتطور التقنية، الأمر الذي جعل الشاعر يقف منها بدوره موقفاً عدائياً. ويمكن القول بأن الشعر قد عبر عن صلته بالمدينة بنبرتين اساسيتين: نبرة الهجاء ونبرة القبول، فهناك، كما يشير أندريه نوشي[٤]، الذين ينشدون لها «أناشيد التمجيد» وهناك ايضاً من «يفضحون شرورها الشيطانية ويصورونها بصورة جهنمية».

وإذا كان بودلير، وهو أعظم شعراء المدينة الحديثة كما يصفه كيرمود[٥]، قد صور قذارات المدينة وتوحشها فإن وتمان قد وقف منها موقفاً مغايراً. لقد منحها ثقته: مجد عمالها، وأزقتها، ومباغيها، وبحارتها المتعبين، وتغنى بعاهراتها، وباعتها، وزحمتها الخانقة. لقد كان يمثل نبرة عصرية راضية تغني «المدينة الضخمة المرفوعة إلى مرتبة شيء يلخص العالم كله»[٦].

وقد بات معروفاً، الآن، أن صورة المدينة الغربية قد وصلت، لدى أليوت، إلى ذروة بشاعتها: مدينة تعكس على أوضح صورة تصدع العلاقات الإنسانية، ولم تكن قصيدة «الأرض الخراب» The Waste Land مجرد وصف لمدينة غربية بل كانت تعبيراً عن هزيمة ما بعد الحرب وصورة لاوربا التي تُحتضر[٧]. لقد تجلى فيها وفي قصائد أليوتية أخرى «تلك الرتابة المقرفة لحياة المدن»[٨]، وما كان أليوت في الواقع معنياً بتصوير المدينة في مظهرها المادي الطاغي فقط بقدر ما كان يعبر برؤيا شعرية ثاقبة عما يمور تحت سطح هذه الظواهر من خراب نفسي ودمار أخلاقي كان يجده راجعاً إلى فقدان الإيمان الروحي لدى الإنسان الغربي. كان أليوت بحق شاعر الإنسان الحديث في تمزقه وعذابه، يتجلى في قصائده أنين جيل مزقته المدينة وطحنته، حتى العظم، حياة مشوشة، متخمة، قاسية، تتفجر بالألم والشهوة واللامبالاة.

## (٢)

لقد تعرض الوطن العربي بعد الحرب العالمية الثانية إلى رياح التغيير العميقة، ووجد نفسها، ربما لأول مرة، وجهاً لوجه مع عالم لم يألفه من قبل: جديد وصارم، وتفتحت أمام الشاعر العربي طرق جديدة للنظر إلى العالم، وتيسرت له كذلك إمكانات للتعبير عن هذه النظرة لا عهد له بها من قبل، فلم يكن التحرر من القافية الواحدة هو إنجاز القصيدة الحديثة، كما أن الالتفات إلى التفعيلة كوحدة موسيقية ليس مأثرة كبيرة؛ إنهما، وحدهما، لا يعنيان قضية حاسمة في تطور الشعر العربي وحركة الحداثة فيه. إن كمّاً هائلاً من الشعر قد كتب، ويكتب الآن،

دون إلتزام صارم* بقافية أو وزن، ومع ذلك لا يمكن اعتباره شعراً إلا بقدر كبير من التجني على الحقيقة والتساهل في المعايير. إن الانجاز الحق للقصيدة العربية، وقد صار ذلك أمراً متفقاً عليه هو الرؤيا الحديثة للشاعر إزاء واقعه وصلته بالعالم، هو بعبارة أخرى وعيه لزمنه ومكانه، بعد أن كان معظم الشعر يقف على مبعدة من الحياة وحركتها الضاجة. إن التفات الشاعر الحديث إلى المجتمع، عموماً، ومجتمع المدينة، بشكل خاص، هو من أبرز ظواهر هذه الرؤيا ولم تكن أهمية المدينة نابعة من كونها إطاراً مكانياً لما يجيش به المجتمع من حركة وتشكّل مستمر للقيم وأنماط الحياة، بل باعتبارها عمقاً لهذه الحركة وهذا التشكل وباعثاً عليهما من جهة، ومحصلة لهما من جهة أخرى.

لم يقف الشاعر العربي الحديث موقف العداء للمدينة بطريقة مماثلة، تماماً، لأليوت على سبيل المثال. صحيح أن بعض الشعراء العرب قد كتب قصائد هجاء للمدينة، أو وقف موقف الريبة أو عدم التجاوب معها، غير أن أيّاً من تلك القصائد لم تكن لتندرج مع نظيراتها لتشكل في انتاج شاعر ما، إطاراً حضارياً لرؤيا مضادة للمدينة، وقد يكون أدونيس استثناء وحيداً في هذا السياق. إن موقف العداء للمدينة العربية لم يكن أصيلاً تماماً، لأنه يفتقد إلى مبرراته الفلسفية والفكرية أولاً، ولا يستند ثانياً إلى أساس واقعي، أي إلى أساس من واقع المدينة العربية ومستوى تحضرها قياساً للمدن الحديثة في العالم.

في مقالة له بعنوان الشاعر والمدينة the poet and the city يشير أودن إلى أربعة مظاهر تميز صورة العالم اليوم، هذه الصورة التي تجعل مهمة الفنان أكثر صعوبة من أي وقت مضى، وهذه المظاهر هي[٩]:

١. فقدان الايمان بخلود العالم الجسدي.

٢. فقدان الايمان بواقعية الظواهر الحسية ودلالتها.

٣. فقدان الايمان كذلك بقاعدة أو مبدأ يحكم الطبيعة البشرية.

٤. فقدان العالم العام للفنان الذي يجعل منه رجل فعل ومنجز للمآثر العامة.

وطبيعي أن هذه الأسس لا تشكل موقف الشاعر الغربي إزاء المدينة فحسب، بل رؤيته الشاملة للعالم؛ فهي أسس ذات ثقل فلسفي وفكري جديرة بأن تمنح آراءه ومواقفه إتساقاً وعمقاً. إن فنان المدينة الحديثة قد فقد نشوة الإحساس الحار بما يفعل بسبب استخدام الآلة[١٠].

إن لذة إتيان العمل والإحساس به مفقودة في واقع الحياة الغربية التي حولتها التقنية والعلم إلى حياة جاهزة افتقدت ما في الحياة من تلقائية حارة، وحسية تربط الفعل بصاحبه. لقد دمرت الآلة ما بين إرادة الإنسان وفعله من علاقة مباشرة[١١]. وفي جو كهذا تشكل الموقف الفلسفي للشاعر الغربي من الحياة والعالم، وساهم هذا الموقف بدوره في بلورة شكل محدد لحياة المدينة التي اصبحت جزءاً عميقاً من حياة معقدة شاملة.

هل كان للشاعر العربي أرضية فلسفية كتلك التي يمتلكها نظيره الغربي، تصلح أن تكون أساساً لموقف من المدينة متسق ونام؟ وهل تمثل المدينة العربية في امتدادها العمراني وعلاقاتها الانسانية غربة تواجه الشاعر العربي وتضغط باستمرار على ضميره ووجدانه؟

## (٣)

لا شك أن لأليوت أثراً كبيراً في شيوع نبرة الهجاء للمدينة في شعرنا العربي، غير أنه لم يكن السبب الوحيد لهذه الظاهرة[١٢]. فإن روح التذمر من المدينة كانت تمثل إلى حد كبير ردة فعل سياسة واجتماعية ضد ما ترمز إليه المدينة على هذه المستويات، ولكن يظل صحيحاً القول إن بعض ما نراه من يأس من المدينة العربية، أو نقمة عليها، لدى بعض الشعراء العرب يبدو، أحياناً، وكأنه يأس جاهز يفتقد الحرارة والأصالة الكافية. إنه شبيه إلى حد كبير بما يسميه دوكلاس بوش[١٣] «مودة الإعجاب باليأس» والتي يدعونا إلى التمييز بينها وبين «التشاؤم الأصيل» في الشعر الحديث. كان ضيق الشاعر العربي بالمدينة يبدو، في الكثير منه، مظهراً من مظاهر الحنين الأصيل إلى الطبيعة، وهو يمثل في حقيقة الأمر جذراً رومانتيكياً عميقاً في نفسه، ليس في مقدوره التحرر منه بسهولة. إن الريف بالنسبة لشاعر من هذا النمط يقف نقيضاً للمدينة، النقيض الأبهى والأكثر خضرة وبراءة، وبقدر ما تكون المدينة آنيةً أو ظرفيةً، أي أنها الحاضر في حركته الراهنة، يظل الريف مفتوحاً على الماضي والحلم والطفولة. وقد كان نزوع الشاعر العربي إلى الريف وجهاً واضحاً من وجوه موقفه من المدينة، غير أن كثافته الرومانتيكية إضافة إلى تخلف المدينة العربية ذاتها حالت بينه وبين أن ينمو إلى موقف فلسفي شامل، أي أن هذا الحنين إلى الطبيعة لم يكن جزءاً من تصور فلسفي أوسع إزاء المدينة والحياة والعالم[١٤].

## (٤)

مع السياب، يرتبط هذا الحنين أو يكاد بموقف من المدينة تسهم في تشكيله عناصر أخرى سياسية ونفسية، كان حنين السياب أصيلاً متجذراً في النفس، حنيناً مفتوحاً على المستقبل، ولم يكن مقصوراً على فترة من فترات نموه العاطفي أو الفكري. كان كلما امتد به العمر ازداد غربة عن واقع المدينة وطبيعة حياتها، وحنيناً إلى العراء والريف والطبيعة. كان السياب مشغولاً على الدوام بإقامة فراديس قروية باهرة في الكثير من شعره، ليعوض بها عمّا لقيَه في المدينة من إهمال وأذى. لقد كانت جيكور وبويب، أسطورتا السياب الخالدتان، علماً من الحنو والبراءة تنسيانه، ولو إلى حين، جهامة المدينة وضيقها، لذلك لم يكن بمقدور أي مدينة أن تأخذ السياب من فراديسه القروية العذبة أو تضمه إليها. لا شك أن مرض السياب قد ساهم بشكل كبير في تعميق هذا المزاج الأصيل لديه وزاده اشتعالاً وتوتراً باستمرار ربما كان مرض السياب سبباً في حرمان الشعر العربي من شاعرية نادرة في ثرائها، فسنوات نضجه الشعري أي قبل طغيان مرضه، كانت من أكثر فترات القصيدة العربية تفتحاً وتأثيراً. أما بعد أن اشتد عليه مرضه القاتل، فقد بدأنا نفتقد تلك المخيلة الطلقة المتوحشة، وذلك الثراء الروحي، وتلك الأحاسيس الصافية، رغم كآبتها. من اللافت للنظر أن السياب كان يرى نفسه في سنواته الأخيرة ميتاً أكثر منه حياً، ويمكن أن نجد في الكثير من قصائده المتأخرة تعبيراً عن هذا الهاجس:

وترفع الجنازة اليابسة المهدمه
من رأسها، ترنو إلى الجدرانِ
والسقف والمرآة والقناني[١٥]

وقد كان هذا الإحساس كما يبدو وراء قصيدة من أهم قصائد السياب هي «أم البروم»[١٦] التي كانت تعبر عن استياء شديد من المدينة وتعكس غيظ السياب العارم الحزين لأجل تلك المقبرة «التي صارت جزءاً من المدينة»:

ولكن لم أر الأموات يطردهن حفار
من الحفر العتاق وينزع الأكفان عنها أو يغطيها
ولكن لم ار الأموات، قبل ثراك، يجلبها
مجون مدينة، وغناء راقصة، وخمار

تتفجر القصيدة بأسىً عجيب وإشفاق مدمر على الموتى الذين زحفت المدينة على هدوئهم الأبدي. كان السياب يتكلم وكأنه يرى نفسه ضحية لهذه المدينة الزاحفة، أي أنه كان يحس أن ثمة ظلماً شخصياً قد وقع عليه، فهو لا يتحدث عن مقبرة هامدة أو موتى صامتين. إن القصيدة تنبض بهم جميعاً وتتفجر بأحاسيسهم وشكواهم وما يحلمون به، ولا غرابة في ذلك فالسياب يرى فيهم ربما أصدقاء ورفاق دربٍ سيلتحق بهم قريباً. إن «أم البروم» تعكس وبطريقة حارة حنو السياب على الموتى وإنتصاره لهم: حنوه على مصيره بينهم، وانتصاره لانتسابه لهم، لقد الحقَت المدينة أذى كبيراً به، بحاضره وهو ما يزال يدرج في شوارعها، وها هي ترتكب عدواناً ساحقاً بحقه ميتاً، أو على وشك الموت:

وكانت، إذ يطل الفجر، تأتيك العصافيرُ
تساقط، كالثمار على القبور. تنقّر الصمتا

فتحلم أعين الموتى
بكركرة الضياء وبالتلال يرشها النور

وتنتهي القصيدة نهاية مشفقة سمحة مستسلمة وهي تحتضن أصدقاء السياب الذين يحجزون لهم بينهم سريراً من تراب، وهم في رقادهم الطويل وفي أرقهم الذي:

يحن إلى النشور ويحسب العجلات في الدربِ
ويرقب موعد الربِ

لماذا دفاع السياب هنا عن سكنة هذه المقبرة الزائلة؟ لا شك أن لذلك صلة وثيقة بمزاجه الرومانتيكي، هذا المزاج الذي يرى في المدينة تجاهلاً للإنسان يبلغ منتهى وحشيته حين يصبح إهمالاً للميت أو إهمالاً للموت نفسه. لقد رأى السياب في زحف المدينة على المقبرة تجاوزاً صارخاً على هيبة الموت وفداحته وغموضه. وهكذا يلتقي الموت في مدينة السياب، عبر هذه الرؤيا الحية، بالموت في مدن العالم الأخرى ذلك الموت الذي صار حدثاً عابراً مجرداً من «هالة الرعب المقدسة التي أحاطته بها الأجيال الماضية، فهو يبرز بمظهر سوقي منفر»[١٧] والمدينة حين لا تحفل بموت الانسان فإنها لا تحفل بمباهجه، أي أن ما يختصّ له الإنسان من مشاعر كيانية من فرح أو فجيعة لا يحرك من إيقاع المدينة الغربية شيئاً، فإذا كان الموت قد فقد هالة الرعب تلك فإن العيد هو الآخر قد فقد في المدينة الحديثة ما فيه من تهتك وتلقائية حارة[١٨].

ونحن نتحدث عن موقف السياب من المدينة يجب ألا ننسى العامل السياسي الذي أسهم مع مزاج السياب الرومانتيكي ووضعه الصحي في تشكيل رؤياه للمدينة. لقد كان الوضع السياسي في العراق أيام السياب دامياً وكانت المدينة بطبيعة الحال هي المسرح الجاهز الذي يفصح عليه، وفيه، الوضع السياسي عن توتره؛ فحين يقول السياب في «جيكور والمدينة»:

. . وتلتف حولي دروب المدينهْ:
حبالاً من الطين يمضغن قلبي
ويعطين، عن جمرة فيه، طينه
حبالاً من النار يجلدن عري الحقول الحزينه
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينه[١٩].

فإنه يضع بين أيدينا عدداً من المفردات ـ المفاتيح التي تعين على فهم النص وتحليل ارتباطاته التاريخية والسياسية والنفسية التي تعكس بالنسبة له موقفاً من المدينة عميق الدلالة. إن مفردات مثل «تلتف، دروب، حبال، يجلد، وضغينة» ليست مجرد مفردات في ورودها ضمن هذا السياق فهي تحفل بالكثير من الظلال التي تقلق الذاكرة وتلقي ضوءاً على أيام عصيبة كان السياب أحد شهودها حيناً وواحداً من ضحاياها حيناً آخر.

غير أن السياب ورغم رؤياه الدامية والفجائعية كان يرى مستقبل المدينة يشرق عبر الدم والرماد صافياً وخصباً. لم تكن الظروف الطارئة قادرة على أن تحجب عن عينيه ما يكمن وراءها من جديد. كان يرى أن غد المدينة ينبثق عما يراه فيها من خراب وأن تلك الجراح والانقاض والأنين تخفي وراءها مخاضاً عظيماً لا محاله:

بعد أن سمروني وألقيت عينيَّ نحو المدينه
كدت لا أعرف السهل والسور والمقبره
كان شيء، مدى ما ترى العين،
كالغابة المزهرة،
كان، في كل مرمى، صليب وام حزينة.
قدس الرب!
هذا مخاض المدينه[٢٠].

المدينة لدى السياب لم تكن بمنأى إذن عن الأحداث والتحولات السياسية التي تثقل ذاكرة الشاعر بالكثير من الرموز المفتوحة على الماضي والقادرة على نقل بعض دلالاته بثراء كبير.

## (٥)

وإذا كانت صورة المدينة قد تشكلت على هذا النحو عند السياب فإنها قد اتخذت شكلاً مغايراً عند شعراء آخرين مثل البياتي وبلند الحيدري[٢١]، فبالنسبة للبياتي، على سبيل المثال، تمثل اللغة أوضح تجليات المدينة. لقد كان دور المدينة كبيراً في تشكيل لغته سواء على صعيد المفردة أو بناء الجملة، وربما لم يكن أي من إنجازات البياتي الأولى توازي ذلك الحس اليومي الذي ميز لغته ومنحها الكثير من الألفة والحرارة. لقد كانت لغته لغة المدينة في الخمسينات حقاً، فهي كوضع المدينة آنذاك مباشرة، وتلقائية، وواضحة، في أكثر الأحيان، غير أنها كانت في الوقت ذاته تفتقد إلى شيء من الرواء والتماسك. أما

بناء القصيدة لديه في الخمسينات فقد كان فيها الكثير من خصائص المدينة قبل ثلاثين سنة حين كانت مبعثرة لا ترتبط أحياؤها ببعضها البعض إرتباطاً عمرانياً متجانساً. لم يكن جسد المدينة كياناً رياناً ملتئماً محكم البناء وكان شعر البياتي في عمومه يبدو انعكاساً لتمزق المدينة وتبعثرها، وللتعويض عن ذلك البناء العمراني الصارم كانت المدينة ترتبط، وهذه خاصية في شعر البياتي آنذاك، برباط وجداني عميق وحار. كان الوجدان لا العمارة البارعة هو ما يمنح المدينة كيانها وتماسكها وكان الوجدان لا العمارة البارعة هو ما يمنح شعره في الخمسينات حرارته وجاذبيته.

ولا يقف أثر المدينة على لغة البياتي وبناء شعره عند هذا الحد بل يشمل نبرة الأداء في معظم ذلك الشعر. إن الباحث لا يجد حرجاً في القول إن نبرة الهجاء التي تكثر لدى البياتي في الخمسينات كانت نبرة مدينية إلى حد بعيد. إنها تحاكي سخرية أبناء المدن، أبناء الأحياء الشعبية خاصة، ونكاتهم؛ فهذه السخرية تختلف اختلافاً بيناً عن سخرية الريفي ونكتته فحين تكون سخرية المدينة حادة أو جارحة تظل نكتة الريفي ودودة وأقل إيذاء.

إن المدينة في شعر البياتي غالباً مدينة عامة شائعة ويبدو أن رحلة الشاعر الطويلة بين مدن العالم قد حالت إلى حد ما، بينه وبين أن يترسخ في ذاكرته كيان عميق لمدينة عراقية بملامح محددة. إن البياتي حين يقول في قصيدة «المدينة»:

وعندما تعرت المدينه
رأيت في عيونها الحزينه:
مباذل الساسة واللصوص والبيادق،
رأيت في عيونها: المشانق
تنصب، والسجون والمحارق
والحزن والضياع والدخان
رأيت في عيونها: الإنسان
يلصق مثل طابع البريد
في أيما شيء[٢٢].

فهو يبدو وكأنه لا يعني مدينة بعينها، إنه يعني المدن جميعاً التي قد تنطبق عليها هذه الصفات كلها أو بعض منها.

وقد حاول البياتي لاحقاً أن يكرس حضوراً خاصاً لما يمكن تسميته بالمدينة الشاملة، تلك المدينة التي توجد في سياق زماني ومكاني محدد لكنها مع ذلك تفيض لتلتقي مع مدن أخرى، تجاورها أو تتداخل معها لتكون وإياها مدينة أشمل وأعمق، وقد تتمرد على حد الزمان والمكان وحد اليأس والفرح، في رؤيا طليقة حارة تمزج بين المتناقضات وتقيم بينها حواراً دامياً عجيباً:

المدن الغالبة المغلوبه
بابل، روما، نينوى وطيبه
الله والشيطان
وريث هذا العالم ـ الإنسان
يحوم حول سوره عريان
فاكهة محرمه
ومدن بلا ربيع مظلمه
مفتوحة مستسلمه[٢٣]

وقليلاً ما ينصرف البياتي إلى مدينة محددة ليشيد منها رمزاً متسعاً كبيراً. إنه يكتفي غالباً بالمرور على المدن ـ الرموز دون أن يتريث عندها طويلاً. وتكاد «بابل» أن تكون استثناء نادراً في هذا الصدد؛ لقد استخدمها الشاعر في قصيدته الطويلة «الذي يأتي ولا يأتي» فكانت رمزاً خصباً متنوعاً يعكس حالة مر بها الوطن العربي بعد حرب حزيران كانت بابل في هذه القصيدة معادلاً للمدينة الرمز التي تحمل آنذاك قلق الإنسان العربي وصلابته ويأسه وتطلعه العميق إلى وضع أفضل:

بابل تحت قدم الزمان
تنتظر البعث، فيا عشتار
قومي املئي الجرار
وبللي شفاه هذا الأسد الجريح
وانتظري مع الذئاب ونواح الريح
ولتنزلي الأمطار
في هذه الخرائب الكئيبه[٢٤]

## (٦)

وهكذا كانت بابل في شعر البياتي رمزاً لقلق الإنسان، وعلى هذا المستوى أيضاً كان ارتباط الشاعر العراقي في الستينات وما بعدها بالمدينة فقد تحولت لديه إلى معادل لنزوعه السياسي والاجتماعي وانتمائه الشعبي والقومي. لقيت هذه المدينة شأن نظيراتها من المدن العربية دوراً حاسماً في النضال الوطني القومي وعانت الكثير من العنت والهيمنة الأجنبية، لذا فهي قد اكتسبت بعد ذلك معاني عميقة. كانت المدينة العراقية مدينة ناهضة تنبثق في عراء شاحب لتكون نواة لمجتمع أكثر تقدماً وبداية لحياة تلتقي مع رياح العصر.

إضافة إلى ذلك فقد كانت المدينة بالنسبة للشاعر العراقي مصدراً لصلته بثقافة عصره ومتغيراته وقد لعبت دون شك دوراً شبيهاً إلى حد كبير بالدور الذي لعبته المدينة الأوربية في مجال التجديد في الأدب والفنون، فلقد بات معروفاً أن ولادة الأدب الحديث كان مرتبطاً بالمدينة مع بودلير بالذات[٢٥]. وكان التجديد في المدينة «يمضي جنباً إلى جنب مع التجديد في الشعر»[٢٦] لقد كان الشاعر العراقي مثله مثل الشاعر العربي ربيب المدينة إن لم يكن ابناً أصيلاً لها على هذا المستوى.

وحين نتكلم عن المستوى الحضاري للمدن العربية أو العراقية فلا ننسى أنها ما تزال رغم ضخامة بعضها تحتفظ بوشائج متينة بالقرى وما تزال الحدود بين إسمنت المدينة وخضرة القرية غير واضحة تماماً في بعض مدننا العربية. إن المدينة العراقية لم تصبح بعد مثلها في ذلك مثل المدن العربية الأخرى جهمة لا إنسانية. إنها رغم ما حققته من مستوى عمراني راق ما تزال تنطوي على قيم أخلاقية واعتبارات اجتماعية ذات جذر ريفي صميم؛ فهي ما تزال وأظن أنها ستبقى فترة ليست قصيرة إنسانية دافئة متلاحمة. وهي ليست نقيضاً أخلاقياً على الأقل للريف لذلك فإن ذلك التقابل بين أساطير الطيبة الرعوية والشر المديني أو الحضري[٢٧] لا ينطبق تماماً على الواقع الروحي لهذه المدن الناهضة التي ما تزال ترتبط بها، وبحدود متفاوتة بوشائج روحية عديدة[٢٨].

هل استطاعت المدينة العربية أو العراقية تحديداً أن تخلق شاعرها؟ إن الإجابة عن سؤال كهذا ترتبط بالمستوى الحضاري والتقني الذي تتمتع به هذه المدينة وهو مستوى ما يزال في بداية تفتحه ونهوضه. ونحن ما زلنا في الوطن العربي عموماً نسعى إلى أن تحظى المدينة العربية منه بقسط كبير. إن وجود شاعر يرتبط بالمدينة ارتباطاً حميماً: يعيش مشكلاتها ويعبر عن تفاصيل حياتها اليومية بعمق وحيوية أمر لا بد أن يتحقق، وتحقيق ذلك لا يتم إلا حين تصل المدينة العربية، بنية وحياة، مستوى حضارياً عالياً، وتدخل التقنية إلى الشعيرات الدقيقة لحياة هذه المدينة وتؤثر في نمط السلوك وطريقة التفكير والرؤيا، حين ذاك لنا مدن كبرى تلتقي بنبض العصر وأخلاقه ومشاغله وستجد هذه المدن بالتأكيد شاعرها العاصمي الذي يعبر عن إيقاع حياتها السريع والمتوتر ويرتفع بها لتكون رمزاً عميقاً واسع الدلالات.

إن مدننا العربية لم تنجح بعد في خلق شاعرها بالمعنى الذي خلقته المدينة الأوربية، فهي لم تصبح حتى الآن قوة ضاغطة أو كياناً مادياً وأخلاقياً يجثم على ضمير الشاعر العربي ووجدانه وهي لم تمتلك بعد ما يميز المدن الكبرى في العالم من اتساع غامض وإيقاع حياتي معقد ومريب. صحيح أنها قد قطعت شوطاً معقولاً في طريقها إلى العصر لكنه لم يكن شوطاً كافياً ليجعل منها عرضة للهجاء. غير أن ما حققته حتى الآن يجعل من الإنصاف القول إن هذه المدينة قد بدأت تأخذ طريقها إلى قصائد الشاعر العراقي لا باعتبارها حلماً أو رمزاً بل حياة تتفتح وتتجدد باستمرار وتحاول جاهدة أن تلحق بما حققته مدن العالم من سعة وتحضر، وهي في سعيها هذا تفتح أمام الشاعر العراقي مستويات لا عهد له بها للتعامل مع المدينة والتعبير كما تثيره من موضوعات جديدة، وطبيعي أن شاعر المدينة لا يتحتم عليه أن يكثر من ذكر اسم المدينة حتى يكتسب هذه الصفة فقد يكون شاعر ما شاعراً مدينياً دون أن نلمح اسم المدينة طاغياً على قصائده، لأن ما يعنيه روح المدينة وإيقاع حياتها ونبض العلاقات بين أهلها فالشعر لا يعني أبداً بتقديم صورة العالم المتغير فقط، إن ما يقدمه دائماً هو النبرة الداخلية والروحية لهذا العالم[٢٩] وبهذا المعنى ودون أن نهمل الفرق الشاسع بين المدينة الأوربية وبين المدينة العربية أو العراقية الناهضة فإن سامي مهدي وياسين طه حافظ يمثلان نمطين متميزين في علاقتهما بالمدينة وما يتصل بها من ظواهر نفسية واجتماعية وثقافية.

## (٧)

إن الحياة المعاصرة تفتقد الروابط العميقة بين الناس، وكان على الفنان كي يقاوم إيقاع الحياة الحديثة أن يلجأ إلى نفسه، إلى ثراء أعماقه وأن يطلق كل قواه الحسية والذهنية ليتأمل العالم ويتمتع بما تبعثه الأشياء من انتشاء ودهشة، إن ذلك قد يمكن الشاعر من البقاء في «تيار الزوال الجارف حوله من كل جهة»[٣٠] وهذا هو امتيازه العجيب الذي يسمو به على محدودية العالم المادي ويضمن له وجوداً عميقاً في «مملكة الزوال»[٣١] وبين سكانها الفانين.

إن فقدان هذه الروابط أو زوالها يشكل جزءاً مهماً من إحساس سامي مهدي بالمدينة ووطأة الزمن فيها؛ فحياة المدينة تقيم عالماً جديداً بدلاً من ذلك العالم الذي أحبه الشاعر وتستبدل العلاقات القديمة بما فيها من حنو وألفة بعلاقات ليس فيها شيء منهما. لذا فإن سامي مهدي يرى أيضاً أن هذا العصر هو «عصر الزوال»[٣٢] الذي ما عادت المدينة فيه تعطيه «ذلك الإحساس القديم بالألفة ولم يعد فيها إلا القليل مما يلتصق بذاكرته»[٣٣] لقد افتقدت الأحياء السكنية في المدينة الحديثة ما كان للأحياء القديمة عادة من «أصوات وروائح وألوان وحركات مألوفة وثابتة»[٣٤] كما أن طبيعة العلاقات بين الناس في الحي الحديث قد اتخذت شكلاً آخر، لقد أصبح هذا الحي مليئاً بالغرباء «حتى لا يكاد أحد أن يعرف جاره»[٣٥] بينما كان يكتظ في الماضي «بالأقارب والجيران والأصدقاء والمعارف»[٣٦].

يبدأ سامي مهدي قصيدته «الزوال»[٣٧] وهو يستغيث بنبرة فاجعة: «أوقفوا العالم» إذ أن هناك رجة تزلزل ثبات العالم وتدمر صورته المعتادة:

أوقفوا العالم
فالأشياء تهتز
وتجري دون إبطاء
وتمضي المدن
الأمكنة/الناس/ البنى/الأفكار/من حولي

إن الشاعر يرى أن من غير الممكن بعد الآن استيعاب حركة العالم أو اللحاق بها. إنها مسرعة جارفة لا تزيل أشكال المدينة فحسب بل تزيل معها الناس والأفكار والمدن. ولكي يبرز هذا الايقاع السريع للزوال والتحول بطريقة بارعة اختار الشاعر «الوافر» وزناً لقصيدته وهو وزن يمتاز بطبيعته بأنه بحر «مسرع النغمات متلاحقها»[٣٨] ولقد كان في حذف أدوات العطف بين «المدن/ الأمكنة / الناس / البنى / الأفكار» مضاعفة للإحساس بالتلاحق والسرعة. والقارىء لا يمكنه أن يتريث خلال هذه الكلمات أو الفصل بينها لأن ذلك سيدمر تدفق الايقاع المسرع حتماً حيث أن التفعيلة الواحدة تستغرق جزءاً من الكلمة لا الكلمة كلها، إن سرعة الايقاع تحول بينه وبين الإبطاء أو التريث وهذا، كما أظن، معادل إيقاعي أراد به الشاعر كما يبدو أن يعكس السرعة والتلاحق في زوال المدن والناس بطريقة يصعب ملاحقتها:

ولا
أقدر
ان
امسك
منها
أي
شيء
اي
شيء

إن بعثرة الكلمات بهذه الطريقة تجسد بشكل صارخ عدم القدرة على الإمساك بأي جزء من أجزاء هذا العالم المبعثرة، والذي يمضي إلى الزوال سريعاً وهو أمر يلقي بالشاعر في ذروة إحساسه بالعزلة

والهجران. حين يهرب عالم المدينة كله، حين تمضي العلاقات دونما رجعة، وحين ينصرف الناس كل إلى شأنه، أو مصيره، فليس للشاعر إلا أن يظل وحيداً.

إن الإحساس بالوحدة في عالم المدينة المكتظة بالناس، وهو ما يواجهه الشاعر على الدوام، وإحساس الشاعر بالوحدة أو العزلة لا ينتج عن افتقاده للأصدقاء الحميمين فقط بل ينبثق عن بنية المدينة التي تغيرت تركيبتها كما يرى الشاعر ولم تعد كما كانت في الماضي: تساعد على جمع الشمل وإشاعة نمط حميم من العلاقات. يبدأ الشاعر قصيدته «قفا نبك»[٣٩] بهذه الأبيات:

. . وأذكر أننا كانت لنا أسماء
وكنا نعرف الآباء والأبناء
ونألف كل بيت،
كل زاوية من البيت
وكل رواية رويت
عن الأموات والأحياء

وهي بداية تفصح، كما تفصح القصيدة كلها في الحقيقة، عن حسن رثائي عال للماضي وحنين إلى دفئه وبساطته ووضوحه. إن تحولات المدينة قد حرمت الشاعر مما كان ينعم به في الماضي من بيت وجيرة وعلاقات، إنه الآن يواجه كل شيء وحيداً. حياته وموته:

فداري لم تعد داري
وجاري لم يعد جاري
وعنواني تغير. .
ليس لي عنوان
ووحدي عدت
وحدي سرت
وحدي مت

وهكذا يتسع إحساس الشاعر بالوحدة ويزداد تعقيداً. ويواجه وضعاً أشد صعوبة حين يرى في الاندماج عزلة وفي محاولة الاختلاط بالآخرين تعميقاً لاغترابه. إن قصيدة «العشاء الأخير» تشترك مع قصيدة «الضيوف» لياسين طه حافظ في التعبير عن هذه المعضلة مع أن لكل من الشاعرين منهجه الشعري المتميز: فحين يميل ياسين طه حافظ إلى التفاصيل وتقصي الجزئيات نجد أن سامي مهدي شديد الميل إلى التركيز وحذف التفاصيل وتجنب لغة المجاز. إن كلتا القصيدتين تعبر وبطريقة اسيانه عما يحسه صاحبها من غربة عميقة حتى وهو محاط بالآخرين. ومع أنه ليس ضرورياً أن تكون أي من هاتين القصيدتين وصفاً للقاء.فعلي فإنها معاً، يعبران عن خيبة مرة للشاعر في محاولته الانفتاح على الآخرين. تبدأ القصيدة بهذا الاستعداد للقاء الضيوف:

كان عشاء فاخراً
فيه من الطعام أشهاه
وفيه من خمور الأرض أزكاها.

ثم تأخذ القصيدة في تخيل ما سيجلبه هذا اللقاء المرتقب من بهجة حيث يبدأ الأصدقاء بإيراد ذكرياتهم وثرثراتهم المحببة:

وكنت فرحاً بمن دعوت من أحبائي
ومشتاقاً لكل واحد منهم
لذكرياتهم معي
وثرثراتهم
وكل ما يمكن أن يقوله الصديق للصديق في السكر

غير أن هذا الحلم ينتهي هو الآخر إلى ذات الخيبة فبعد انتظاره الطويل القاسي يختتم الشاعر قصيدته بهذا الأنين الممض:

كان عشاء باكياً
ومن دعوت، رحلوا سراً
وجدوا في الرحيل

ومع أن سامي مهدي لا يرى في شعره عن الزوال رثاء للماضي، أو تذمراً من العصر أو إدانة للتكنولوجيا[٤٠] فإن تبين ذلك في قصائده امر بالغ الصعوبة، لأن الزمن يرتبط، كما أسلفنا القول، ارتباطاً وثيقاً بالمدينة ومظاهر حياتها، هذا من جهة ومن جهة، أخرى فإن الكثير من قصائد سامي مهدي يمتزج فيها الحنين العميق إلى الماضي بالإحساس بالحياة وتحولاتها على نحو فريد. ويمكن اعتبار بعض هذه القصائد مراثي للماضي وحنيناً غاية في التأثير إليه.

لا شك أنت سامي مهدي معني كثيراً بالتعبير عن تصدع العلاقات الإنسانية في مجتمع المدينة. وهو يعنى، أيضاً، برصد تلك الألفة القاتلة للأشياء، التي تجعل الناس يسيرون ويلتقون وكأنّ عيونهم مغمضة لا ترى في الأشياء جدة أو غرابة ـ وليست الألفة وحدها وراء كل ذلك بل الايقاع السريع للحياة أيضاً. إن قصيدة «مواعيد»:

لم نكن وجلينْ من الحب
أو خجلينْ
ولكننا حين داهمنا بغتة
واستبدت بنا ناره
ادركتنا مواعيدنا وافترقنا
وكنا، كما قيل عن غيرنا، عجلين

إننا إزاء حالة حب من طراز جديد لم نألفه من قبل. لا شك أن تجربة الحب تظل، أو يفترض أنها كذلك، أكثر إثارة وجدة، تظل أقوى مما تخلقه ألفة الأشياء والاعتياد عليها. إنها لحظة فريدة من التمهل والإصغاء العميق لنداء الروح والجسد. وملامسة نبضها الحار. غير أن الواقع الذي يعبر عنه سامي مهدي، قد وصلت فيه سرعة الحياة حداً خانقاً تقتل كل ما في الحب من روعة وعمق وتلقائية.

إن هذه القصيدة وقصائد أخرى غيرها تثير قضية هامة تتعلق بصورة المدينة القاتمة أحياناً في شعر سامي مهدي الذي يعبر عن عالم عميق شديد التحول، سريع الزوال. إن الكثير من قصائده يعبر عن هذا العالم ببلاغة آسرة، غير أن قارىء هذه القصائد يحس، أحياناً أن المدينة العراقية أو العربية ما تزال أقل تعقيداً من تلك المدن التي رآها الشاعر وعايشها، كما أن أمامها شوطاً طويلاً ومضنياً لتكون في مستوى مدن العالم الكبرى: في مستوى حضارتها، أو تجهمها، أو ترفها الشاهق المخيف.

إن هناك عاملين مهمين ساهما في تشكيل نـظرة سامي مهـدي إلى المدينة أولهما: إقامته في باريس الأمر الذي يجعله يتلمس «عالم الزوال» عن قرب[41]. وثانيهما: إن هناك ثقلاً ثقافياً واضحاً وراء هذه الفكرة التي يلح الشاعر في التعبير عنها. إن قصائد سامي على ما فيها من صفـاء وتركيز شديدين، تبدو لنا في أحيان كثيرة وكأن ما فيها من ثقافة وتأمل وبراعة يفوق ما فيها من تجارب حسية كيانية حارة.

إن قصائد سامي مهدي تمثل جهداً متنامياً لتعزيز فكـرته عن زوال الأفكار والبنى والناس في المدينة الحديثة وهي تنجح في الحقيقة في تقديم ذلك في أحيان كثيرة، غير أن هذه الفكرة تفقد في أحيان أخرى، بعض تماسكها حين لا تتعاون القصائد جميعاً على تقديم نسيج متجـانس من الرؤيا[42]. ومع ذلك يظل لهذه القصائد أنها محاولة بارعة للتعبير عن عناء الإنسان وهو يتصدى بمفرده لريح الزمن وتحولاته.

## (٨)

أول ما يواجهك به شعر ياسين طه حافظ لغته الشعـرية؛ فهـو كما أرى من الشعراء القلائل الذين تركت المدينة مفرداتها وتراكيبهـا في ما يكتب. لم تعد قضية القـاموس الشعـري مبعثاً للقلق لـديه. إن لغـة القصيدة مدينية إلى أبعد الحدود، بعيدة عما اعتدنـا أن نصف به لغـة الشعر من رقة أو طرافة أو إثارة. لا أتصور أن شعراء كثيرين يرحبون بالمفردات التالية لتكون جزءاً من لغتهم الشعـرية: عـرق الكبريتيـك الأكـزوس، عيادة، كاز، ورشة، ميكـروفونـات، قايش، كهـربـاء، بلدوزر، رافعة، حفارة، بويـك، فـولكس واكن، أجنحة الـ U. 2 مـطاط، بلعوم، فـايلات، بـالوعـة، سكـراب، جص، كـابلوات، سندويشات صمون، . . ونحن قد نجد بعض هذه الكلمات عاجزاً عن الاشعـاع ضمن الجملة أو المقطع الشعـري، لكن الكثير منهـا يؤدي وظيفة في سياق شعري فاعل. في المقطع السادس من قصيدته الطويلة «النشيد»[43] يرسم الشاعر مشهداً لحياة تنهض:

تهدر ما بين بيتي والأفق حفارة
وقطار،
وحاصدة،
ومعمل اسمنت،
وشاحنة إثر أخرى تمر. .
ابتعدت كثيراً
عبرت السداد التي شادت الأزمنة
ابتعدت كثيراً لأشهد هذي الطقوس الجديدة

يرسم واقعاً جديداً صار خلفية لمزاج جديد يعيشه الشاعر، أو سياق نفسي لا عهـد له بـه. إنه الآن في حضـرة «طقوس جـديدة» عبـر في الطريق إليها الكثير من الحواجز التي تحول بينه وبين الانغمـار في تيار حياة من نمط مختلف.

ومع ياسين طه حافظ نكون إزاء إيقاع شعري من جنس لغته، فقد نجد في إيقاعه بعض ما في المدينة من كدر وبعثرة وجفاف. نجد فيـه بعض العثرات التي تصد المجرى النغمي أو تضـطرك إلى التوقف، الأمر الذي لا يخدم الجو الإيقاعي العام للموضوع. إلا أن منهجـه في استخدام الوزن عموماً ينبثق من طريقة في النـظر إلى الأشياء، نـظرة متأملة حادة لا يلهيها بريق المـوجة، أو زبـدها الأبيض عـما يكمن في أعماقها من كدر وعنف. إن الشاعر لا يشغله التطريب أو إثارة الشحن الايقاعي وهما أمران كثيراً ما يظلان يرافقان الشاعر ذا النشأة الريفيـة فترة طويلة قبل أن يتخلص منهما. إن إيقاع المدينة العربيـة والعراقيـة إيقاع غير منتظم لأنها مدينة غير منظمة تماماً.

إن الريف كثيراً ما يجاورها. الإيقاع في مدينة كهذه قاتم ومفكـك يعوزه الانسجام والتدفق وهذا أمر طبيعي في حياة لم تكتسب بعد صفة الحداثة الكاملة[44]. بينما يقف إيقاع الطبيعـة أو الريف على العكس من ذلـك تماماً. إنه إيقـاع شامـل متجانس: إيقـاع الخضرة وإيقـاع العراء، إيقاع التموج وإيقاع السهل، إيقاع الظلمة أو إيقاع الضياء.

نجد أحياناً لدى ياسين طـه حافظ قصـائد مفعمة بمشاعـر الضيق بالمدينة الضيق بايقاع حياتها وما فيـه من بطء وتكرار يقتلان البهجة. وقصيدة العربات[45] مثلاً ما هي إلاّ هجائية مرة لأيام الأسبوع المثقلة بغبار الوظيفة ورتابة الأعباء اليومية:

الـ + ر ب ا ت الـ سبع
تمشي
تتعقب وجهي
مثقلة بالنفط وبالقهوة وبالسكراب وبالصمون
وأوراق الدائرة المنقولة والبشر الملفوفين بأكياس.

إن الشـاعر ينـثر كلمة (العـربات) ليفتتهـا إلى حـروفهـا السبعـة، المساوية لأيـام الأسبوع كي تعبر عما في هـذه الأيام من بطء وفقـدان للانسجام والترابط أما الصفة «السبع» فيفصـل الشاعـر أداة التعريف عنها لتقف هكذا وحدها على شكل «سبع» تعبيراً عما يحسه الشاعر في أيام الأسبوع من طبيعة مفترسة قاسية. إنه الإحساس بالزمن المديني. ولقد زاد البيتان الأخيران، في المقطع السابق، من إحساسنا بالرتابة؛ فهما بيتان لا جمال فيهما تقريباً، وكان في تكرار واو العطف وحرف الباء ما جعلهما مفرطين في ثقلهما. إنه الزمن يطارد الشاعر حتى في لحظات استرخائه وعطلته:

أنزل من إحدى عربات الأسبوع
أقعد منهوكاً عند اليوم ـ الينبوع
أغسل وجهي
أتذوق طعم النسمة
والزهر الأبيض والوجه النعمة
فيجيء الجوع
يمد إلي خناجره السبعة
فاقبل وجه الجمعه
وأفارقها

إنها الحاجة أو الجوع هذه الضرورة الأزلية التي تحـول بين الشـاعر وبين أن يعبر عن شهوة الروح وشهوة الجسد بعمق.

قلنا إن ايقاع القصيدة عند ياسين طه حافظ يـرتبط بطبيعـة نظرتـه للأشياء وهو، أي الايقاع، يندمج بالمدينة وينبثق عنها في عـلاقة تخلو من التطرف في الكراهية أو المبالغة في الولاء. إنه يندمج فيها: يعيش

شرطها الاجتماعي بجدل حر. فهو يبتهج لتحولاتها المستمرة والمفاجئة بدلاً من أن يرى فيها سطواً على طمأنينة الروح. إن قصيدة «الحقيقة والكلمات»[٤٦] تنتهي بهذه النبرة التي تؤكد ارتباطاً لا فكاك فيه:

إنما لي هذي المدينة، لي أنابيبها الحلزونية
لا من طريق سواها
قشرتي امتلأت بضجيج المكائن
رائحة الكاز والزيت

وتؤكد، إضافة إلى ذلك، أن المدينة هي حقيقته الكبيرة التي يجد فيها نفسه وما يرتبط بها من قيم ومعان. إنها الحقيقة والطريق المؤدي إليها معاً:

ليس لي غير هذي الطريق إليها
رأيت الحقيقة
صرت أهلاً إذن كي أراها
غيبوبة الحب كانت غطائي الحرير
وبئري العميقة..

إن موضوعة الزمن شديدة الارتباط بالمدينة، والإحساس بالزمن هو «أحد أحاسيس المدينة الأكثر سعة وانتشاراً»[٤٧] ثمة إحساس عنيف بالزمن يسري في الكثير من قصائد ياسين طه حافظ وينتشر تحت جلدها. إن قصيدة «البستان»[٤٨] مثلاً مرثية مرة، إحساس مدمر بوطأة الزمن، تذكر للشباب الضائع، وكل ما كان يبعث النشوة والمؤانسة:

وفوق وجوه من يأتون للبستان
صوت خياضهم يعلو
وجمر البرتقال يظل مؤتلقاً أسابيعاً
على الماء
فغفراناً لذاكرتي
وغفراناً لما أغفلت من شجر وأسماء

وهي من جهة أخرى حنين إلى التوحد بالطبيعة، والاندماج بكائناتها العجيبة، ذوبان في النسيم والماء والخضرة. إن فيها، إضافة إلى ذلك، فيضاً من التسامح يتسع لكل شيء.

تريث: جندب يأتي
وهذي سلحفاة
بعض عائلة قديمة
يعود، كما أعود، ممالك منسية خضراء
نصف ناشف، قبب
ونصف ماء
تريث: هل تراها مثل غصن زاحف
خضراء
نعومتها تسيل حميمة
وتدور خيط محبة في البقعة الجرداء
ارى عينيك يا أفعى
اقربي مني
تغيرت النوازع لم نعد أعداء

أحياناً يبلغ الاحساس بزمن المدينة جداً يصبح معه إحساساً عميقاً بالغربة لا يخففها حتى محاولة الاندماج بالناس بل إن محاولة كهذه قد تزيدها توتراً. إن الشاعر قد يحاول أن يأنس بجماعة ما، أن يكون له وسطه الاجتماعي القريب من نفسه. محاولة كسر هذه العزلة قد لا تسفر إلا عن عزلة أشد. في قصيدة «الضيوف»[٤٩] يصور ياسين طه حافظ هذا الموضوع وهو موضوع عالجه سامي مهدي أيضاً في قصيدة «العشاء الأخير»[٥٠] كما رأينا. تبدأ القصيدة بوصف لحظات الترقب:

بانتظار الضيوف
تركت كتابي على الطاولة

وتبدأ معضلة الانتظار تنمو وتتفتح: إن الشاعر ينشر قلقه على كل شيء قريب منه الحديقة، الكتاب، الطاولة، الأسلاك، الماء الذي في الحديقة. ومن خلال ديالوج بارع تتكرر فيه الأسئلة والمناجاة وكلمة «الضيوف» وأفعال المجيء يوزع الشاعر مخاوفه وأحلامه. لقد جعل من عبارات مثل «هل يجيء الضيوف؟»، «وسوف يأتي الضيوف» «سيبحثون» «هل سيبحثون؟» «سيجيء الضيوف» لازمة تتكرر في أماكن أساسية من القصيدة ولقد تكررت كلمة «الضيوف» ٨ مرات، الفعل: يجيء: ٨ مرات، الفعل: يأتي: ٦ مرات للايحاء بأهمية قدوم هؤلاء الضيوف:

ظلك يزحف خلف الجدار يراقبُ، أنت
وراء الجدار تعاني مجيء الضيوف
وتعانقهم واحداً واحداً..
ولكنهم لم يجيئوا
إنه الماء يقلقه الرمل والقش، يردعه
الحجر المتساقط في وجهه،
سيجيء الضيوف

وتمضي القصيدة في تعميق جو الترقب هذا وتكاثر الاحتمالات لتطمين مخاوف الشاعر فربما ما يزال الضيوف في الطريق إليه، أو أنهم سيأتون متأخرين لسبب ما. إن كل شيء مهيأ الآن: الحديقة مرشوشة، ومشذبة، ومائدة الشراب في انتظارهم:

الضيوف قريباً يجيئون وتبدأ ليلتنا:
المائدة الآن جاهزة
زوجتي غيرت ثوبها
وسأبدأ كأساً لأسبقهم ـ

وتختتم القصيدة بانطفاء هذا الحلم الشخصي الصغير:

«ماذا؟
تفضل»
ظهرت قبعات، همسات تقطع،
ارتاب فيها ـ اتئد
ثانية يقرع الجرس؟
«حاضر.. جئت»
لكنهم لم يكونوا الضيوف

وهكذا ينتهي كل ذلك القلق النامي، وتلك الأسئلة المثيرة، للجسد والروح، وذلك الانتظار العذب للضيوف البهجين، ليحل بدل ذلك كله الهمسات المريبة، والقرع المخيف على الجرس، والقبعات الظاهرة من وراء السياج. حقاً إنها ليست العزلة وحدها.. بل هي العزلة وقد أخذت أهبتها لتكون في أشد حالاتها قسوة.

## (٩)

وقد تتخذ المدينة شكل الذكرى، كما في شعر حسب الشيخ جعفر[٥١]. أو تتخذ شكل الحلم أو الرمز كما هي الحال عند حميد سعيد. إن المدينة في شعر حميد سعيد تمتلك حضوراً رمزياً، تنبثق هكذا مثل نيزك خاطف تاركة وراءها فيضاً من مشاعر الزهو أو المرارة، الرفض أو الحنين. فالمدينة لديه ليست حياة متبلورة مترابطة. وهي ليست تفاصيل لحياة مدينية أو فعل مديني. بل هي ارتفاع إلى مستوى الرمز الذي يمنح القصيدة نبرة وجدانية خاصة.

إن المدينة في الشعر الحديث قد تستخدم لتكون وعاء حضارياً يستغله الشاعر كما يقول د. إحسان عباس[٥٢] وذلك «لتصوير التمزق أو الضياع» ويجعله «إطاراً محض إطار لفلسفته» أي لتؤدي «وظيفة وسائطية». صحيح أن بعض مدن حميد سعيد يقع ضمن هذا الاطار إلا أنها تحتفظ بغنى ونبرة حلمية شيقة. إن مدناً مثل بغداد، بيروت، دمشق، غرناطة، القدس، يافا، عمان، الحلة، غزة. تظل محاطة بوهج وجداني غامر في شعر حميد. وهذه المدن تتسع وتتعدد رغم احتفاظها بجوهرها الرمزي والحلمي. ومع هذا التعدد والاتساع فإن لها، غالباً دلالة تضرب بجذورها عميقاً في وعي الشاعر السياسي وضميره الاجتماعي والأخلاقي.

لا شك أن موطن الشاعر أي شاعر أو مدينته الصغيرة تظل تمتلك حضوراً خاصاً في وجدانه، تظل حلماً غنياً ونبرة من الحنين الآسر لا تنتهي، غير أن هذه المدينة تظل من جهة أخرى حاضرة بتفاصيل حياتية وملامح تشكل هيأتها أو كيانها الحسي الملموس. فهل كانت «الحلّة» وهي مدينة الشاعر ومرتع صباه وشبابه واقعاً مدينياً يرافق الشاعر ويلقي على مخيلته ما لهذه المدينة من خصائص؟

يبدو لي أن هذه المدينة مثلها مثل مدن حميد سعيد الأخرى لا تنبثق في مخيلة الشاعر واقعاً حسياً فقط. إنها ليست حياة محضاً بما تتميز به الحياة عادة من ثقل حسي، بل هي حلم لصيق بالشاعر وإدكار ليس أشهى منه:

أناديك....
ثم أزحك في المفردات
وثانية في الحرائق
ألقاك بينهما ضحكة
فأمسيك بالخير..
أغفو.. فتأتين في غفوتي
ثم أصحو.. وأنت معي
أننا موسم واحد
وهوى واحد
وادكار جميل[٥٣]

في قصيدة «الثورة من الداخل»[٥٤] يضع الشاعر «المدن الكبرى» في مواجهة «مدن النار»؛ ففي حين تمثل الأولى الزيف والممالأة والتدجين تقف الثانية معادلاً للثورة والفعل التلقائي:

أسرى بي غضب الوجد العربي إلى مدن النار
حملتني ريح الثورة..
باقة أزهار شوكية
ألقت بي في أفياء المدن الكبرى
لفظتني
عدت غريباً
لم أتعود أفياء المدن الكبرى
أو غرق المسؤولين
عرتني أفياء المدن الكبرى
سلبتني أثوابي
لافتة الجرح القادم من عام الثورة..
في بابي

وينتسب حميد سعيد في الكثير من قصائده إلى الماء بما له من سيولةٍ واندفاع، وعنف، نقيضاً للمدينة التي تفصح عن نفسها بطريقة صلدة ونهائية. إن قصيدته «مقطوعات صغيرة إلى الفرات»[٥٥] تؤكد هذه الوشيجة بين الشاعر والفرات:

عبرت شوق الماء.. والفرات
كان أبي وهبني سمتي ولون العين
الشعر والرقة والحلم..
سقاني ذوب اسمه.. الحنين

إن مجاورة الماء أو الانغمار فيه يترك أصداءه كثيفة في شعر الشاعر ويسهم في تشكيل بعض ملامحه الوجدانية؛ ففي العديد من قصائده نجد حميد سعيد يلح على هذا المعنى، ويعمقه باستمرار. هو يرى أن للفرات في نموه الذهني والنفسي والجسدي إسهاماً عميقاً. إنه بمعنى من المعاني، إنبثاق روحي وجسدي عن نهر الجنة هذا:

على الجراف السمر كان وجهي
نشيدها.. غامرت سابحاً إلى الأعالي
تعطلت يداي.. لم أصل
ولم أمرر بسمتي في الجرح
أنا الفرات.. وثيابي الملح
الملح والفرات.. حق جدتي الزهراء
من بعلها علي..

وهو في الوقت الذي يحظى الماء منه بكل هذا الحلال والزهو بالانتساب إليه يؤكد حصانته ضد ما في بعض المدن من يبس ومظهر وعز.

إن معظم مدن حميد سعيد، كما قلنا، لا تجسد واقعاً مدينياً محدداً أو نمطاً حياتياً من نوع ما. بل هي تمثل، بسبب أوضاع استثنائية، ذرى من التوتر أو الغنى قومياً أو سياسياً أو تاريخياً. وهذه المدن ليست مدناً في حالة من الاسترخاء أو الطمأنينة. بل مدن في أشد حالاتها تمزقاً

(بيروت) أو تجسيداً للضياع (غرناطة) أو تصدياً للاحتلال (غزة ويافا) أو توقاً إلى ماضٍ قومي مؤثر (دمشق) وهذه المدن جميعها تسهم في تشكيل إطار سياسي وقومي لرؤيا حميد سعيد الشعرية حيث تلتقي في هذه الرؤيا أحداث الماضي والحاضر: في هذا المقطع من قصيدة «للجزر الثلاث»[٥٦]:

غرناطة يحملها الفرس على فيل أعمى
ويزفون بكارتها.. يهدون دم الوردة
للشحاذين المزدحمين على أبواب خراسان
ولمحظيات القصر

نرى القوى الباغية في التاريخ تتحاور وتتبادل أدوارها التي لعبتها وتلعبها باستمرار ضد تاريخنا العربي. ويتم هذا التبادل من خلال ترتيب جديد لعناصر الزمان والمكان. إن غرناطة سبّية تحمل على فيل أعمى والفرس لا الأسبان هم الذين يقتادونها سبية، فالتاريخ الذي تعكسه المدن في شعر حميد سعيد هو تاريخ متداخل..

أما دمشق، في شعره، فهي محاولة مضنية للعودة إلى النبع، حيث الصفاء والنضارة والشباب الأول. يقول في قصيدته «أشراقات مروان»[٥٧]:

لاح لي حقل مروان حين اقتربت من الشام
قلت..
أحاول أن لا أثير شجون الشجر
واتكأت على غصن زيتونة فانكسر
ثم حاولت أن أتفادى المدينة
بي رغبة أن أرى سجن مروان..
فلعل دمشق القصية
تقدر أن تسترد ملامحها.. وتعود إلى قاسيون
ويعود إلى بردى الماء

إنها رغبة أسيانة، أو حلم شجي، أن يعود إلى مدننا العربية ما كان لها من ضوء، وريادة، ومشاركة في المصير العربي، الذي يحيط به الليل والمكائد والطرق المقفلة. وحلم أيضاً أن يعود إلى الأنهر العربية عمقها وعنفوانها القديم.

## (١٠)

لا شك أن موضوع الشعر والمدينة موضوع محرض، يغري بالكثير من الكلام، ويقترح الكثير من الأفكار أيضاً؛ فهذه العلاقة تمثل، في تجسيدها الشعري، العراقي، والعربي، حالة من المشاركة والشهادة على عالم ينهض، ومدن تُشاد: كتل من الأبنية والبشر تنبثق في الريح شاهقة حميمة لتشكل بداية لتقاليد جديدة ومزاج جديد لتلتقي لقاءً حراً وعميقاً بروح العصر ونبض حياته المتحولة.

### الهوامش

(١) ليو أوبنهايم، بلاد ما بين النهرين ترجمة: سعدي فيضي عبدالرزاق وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨١ ص ١٣٥.
(٢) نفس المصدر ص ١٣٦.
(٣) أندريه نوشي المدينة في شعر زماننا في «الإنسان والمدينة في العالم المعاصر» لعدد من المحاضرين والمفكرين الفرنسيين تعريب: كمال خوري دمشق ١٩٧٧ ص ٢١٣.
(٤) نفس المصدر ٢٢٨.
(٥) Frank Kermode, Romantic Image, London, 1966. P. 5.
(٦) أندريه نوشي، المصدر السابق ص ٢١٦.
(٧) Douglas Bush, Science and English poetry, A historical Sketch, New York, 1950. P. 161
(٨) Ibid, P. 160
(٩) W. H. Auden, The poet and the City, in Twentieth Century poetry, Critical essays and documents, ed. gy: Graham Martin and P. N. Furbank, London, 1979. PP. 185 - 7.
(١٠) للبرهنة على ذلك يضرب أودن المثل التالي: «لو التقى القديس جورج بالتنين وجهاً لوجه وغرز الرمح في قلبه فقد يقول بحق: أنا قتلت التنين. أما إذا ألقى عليه قنبلة من ارتفاع عشرين ألف قدم، مع أن النيّة - أي قتل التنين - هي نفسها، فإن ما فعله يكمن في الضغط على الزر، إذ أن القنبلة لا القديس جورج هو الذي أنجز فعل القتل».
(١١) Loc Cit.
(١٢) لقد تصدى لمناقشة هذه النقطة نقاد كثيرون، راجع على سبيل المثال د. إحسان عباس إتجاهات الشعر العربي المعاصر الكويت ١٩٧٨ ص ١١١ - ١١٢ د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ط ٣ بيروت ١٩٧٢ ص ٣٢٦. غالي شكري شعرنا الحديث إلى أين؟ القاهرة ١٩٦٨ ص ١٤٨ - ١٤٩ - ٢١٤ - ٢٢٥.
(١٣) Douglas Bush, Op. Cit. P. 187
(١٤) في مقدمته لديوان «مدينة بلا قلب» تنبه الناقد رجاء النقاش إلى هذه النقطة في وقت مبكر؛ فمع أن الحنين إلى الريف يبدو واضحاً في شعر أليوت فإن ما يجعله متميزاً عن الحنين لدى حجازي هو أن الحنين الأليوتي إلى الريف ينتج عن ضيق بحضارة صناعية كاملة، وهو، أي حنين اليوت، يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالدعوة إلى «حضارة الزراعة.. حضارة القرون الوسطى، والدعوة إلى التخلي عن الحضارة الصناعية المقلقة» ويرتبط أيضاً بما تمثله هذه الدعوة من «إيمان ديني ودعوة إلى سيادة هذا الايمان على العقل والروح والحياة المادية».
مدينة بلا قلب دار الآداب بيروت ١٩٥٩ ص ٣٥ - ٣٦.
(١٥) منزل الأقنان ط ٢ بيروت ١٩٦٨ ص ١٢٥.
(١٦) المعبد الغريق ط ٢ بيروت ١٩٦٨ ص ٢٤ - ٣١.
(١٧) اندريه نوشي المصدر السابق ص ٢٢٦.
(١٨) جان أونيموس، العيد: الفوضى والمغامرة: وظائفها الأخلاقية والاجتماعية في «الحرية والتنظيم في عالم اليوم» مجموعة من الباحثين. ترجمة تيسير شيخ الأرض دمشق ١٩٧٧ ص ٢٧٠.
(١٩) أنشودة المطر دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦٠ ص ١٠٣.

(٢٠) نفس المصدر، ص ١٤٩ في الواقع لقد كتب السياب مجموعة من القصائد المهمة تضج بالعنف والفجيعة معبراً عن واقع المدينة السياسي والاجتماعي، من الأمثلة البارزة على هذا النمط من القصائد: المسيح بعد الصلب. مدينة السندباد، مدينة بلا مطر، المبغى، المومس العمياء.

(٢١) تضج قصائد بلند الحيدري بكراهية حادة للمدينة وإرتياب شديد منها، وهو عموماً يمثل كما يقول إحسان عباس «قمة النفور من كل ما يسمى مدينة حتى لينفر من قريته نفسها ويرفض العودة إليها حين تحولت إلى مدينة».
إحسان عباس المصدر السابق ص ١١٨.

(٢٢) الديوان جـ ٢ دار العودة بيروت ١٩٧٢، ص ٢٨١.

(٢٣) نفس المصدر س ٢٥٠.

(٢٤) نفس المصدر ص ٢٣٨.

(٢٥) G. M. Hyde, The poetry of the City in Modernism 1890 - 1930' ed. by Matcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1985, P. 337.

(٢٦) Ibid, P. 338.

(٢٧) جورج هنري رالي، الرواية والمدينة ترجمة: د. محسن جاسم الموسوي مجلة الثقافة الأجنبية العدد ١٩٨٣/٣ ص ١٠.

(٢٨) يبدو لي أن المدينة بالنسبة للشاعر العربي أو العراقي لا تخلو من ارتباط بمعنى من معاني القداسة والنبوة. إن كلمة «مدينة» وحدها دون متعلقات وقرائن تصرف الذهن بحكم الموروث الديني إلى مدينة بعينها فضمير الشاعر العربي وذاكرته يحيطان هذه الكلمة حتى دون أن يعي الشاعر ذلك بشيء من الظلال الروحية والشجن الديني وقد يكون في ذلك تفسير لعلاقة الشاعر العربي بالمدينة التي لم تنحدر حتى في أشد مستوياتها توتراً إلى حدود الهجاء المبتذل أو الشتيمة القذرة اللذين يميزان تجربة الشاعر الأوربي المضادة للمدينة.

(٢٩) D. E. S. Maxwell, The poetry of T. S. Eliot, London, 1961. P. 97.

(٣٠) سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية: دراسة الزمان في أدب القرن العشرين بيروت ١٩٨٠ ص ٢٤٩.

(٣١) نفس المصدر ص ٢٤٧.

(٣٢) سامي مهدي الشاعر وعصره: رؤيا خاصة، آفاق عربية، العدد ١١، ١٩٨٥ ص٤٣.

(٣٣) نفس المصدر.

(٣٤) نفس المصدر.

(٣٥) المصدر السابق ص ٤٤٦.

(٣٦) نفس المصدر.

(٣٧) سامي مهدي: الزوال ص ٤٢ - ٤٤.

(٣٨) عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، جـ ١ ط ٢ بيروت ١٩٧٠ ص ٣٣٢.

(٣٩) سامي مهدي، أوراق الزوال، مطبعة الأديب، بغداد ١٩٨٥ ص ١٩ - ٢٢.

(٤٠) سامي مهدي: الشعر ليس بضاعة إستهلاكية والانسان كائن يحلم ويتوهم، مقابلة أجراها عادل كامل الف باء العدد ٨٧٤ في ١٩٨٥/٦/٢٦ ص ٤٣.

(٤١) ألف باء، (ص ٤٤).

(٤٢) في مقالة له في جريدة الجمهورية بعنوان «زوال الوهم.. وفائض الحلم» يشير حاتم الصكر إلى أن قصائد الصحو وأوراق الصحو، التي ألحقها الشاعر بديوانيه تعكس خللاً بيناً في فكرة الزوال. التي تخترم وتنقض مؤقتاً بالصحو».. «آفاق الجمهورية، في ١٩٨٥/٧/٤.

(٤٣) النشيد، وزارة الثقافة والفنون بغداد ١٩٧٨.

(٤٤) يرى اشبنجلر أن كل المدن الكبرى في العالم قد احتفظت بزوايا يعيش فيها أقسام من البشر كما كانوا يعيشون في الحقول «عيشاً شبه ريفي وهم يقيمون فيما بينهم علاقات شبه قروية فيما يجاوز الشارع الذي يسكنون فيه».
فرانسواز شواي، السماتية وتنظيم المدن، في «معنى المدينة» مجموعة من المؤلفين ترجمة عادل العوا دمشق ١٩٧٨ ص ٢٥.
فإذا كان هذا التزواج بين أنماط حياتية متباينة يتم حتى في المدن الكبرى فإن علينا أن نتصور حجم التضاد في أنماط السلوك في مدننا العربية.

(٤٥) ياسين طه حافظ، قصائد الأعراف، وزارة الأعلام، بغداد، ١٩٧٤ ص٨٤ـ٨٨.

(٤٦) ياسين طه حافظ، البرج، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٧ ص ١٠١ - ١٠٩.

(٤٧) جورج هنري رالي، المصدر السابق، ص ٢٦.

(٤٨) الأقلام، العدد ٤ ١٩٨٥ ص ١٩ - ٢٥.

(٤٩) ياسين طه حافظ البرج ص ١١٢ - ١٢٠.

(٥٠) سامي مهدي، الزوال، وزارة الثقافة، والاعلام، بغداد، ١٩٨١ ص ٣٩ - ٤١.

(٥١) يشكل الجزء الأعظم من شعر حسب الشيخ جعفر، ملامح لمدن نائية وتفاصيل لحياة لم تعد غير ذكرى قاسية لتلك المدن. إن حسب في الكثير من شعره يؤسس حواراً داخلياً شجياً مع شظايا من تلك المدن الأليفة المترعة بالنشوة والتي ما عاد في الإمكان تجميعها على الأرض مرة أخرى.

(٥٢) د. إحسان عباس، المصدر السابق ص ١٢٩.

(٥٣) حميد سعيد، طفولة الماء، مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٨٥ ص ٣٢ - ٣٣.

(٥٤) ديوان حميد سعيد، جـ ١ مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٨٤ ص ١٣٥ - ١٥٧.

(٥٥) نفس المصدر، ص ١٥٩ - ١٦٥.

(٥٦) نفس المصدر، ص ٢٥٧ - ٢٩٢.

(٥٧) نفس المصدر، - ص ٤٧١ - ٤٧٧.

# المدنية والشعر

**خزعل الماجدي ■ العراق ■**

قال الإله السومري (آنكي).. إله الماء والحكمة للآلهة (أننا) إلهة الحب والحرب «باسم قوتي.. باسم جبروتي أقدم لابنتي الطاهرة (أننا) السلطة الألوهية، التاج المقدس وعرش الملوكية العظيمين خذيها يا أننا الطاهرة، باسم مقدرتي.. باسم سلطاني، الصولجان العظيم، الموضع المقدس العظيم والرعاية والملوكية خذيها يا أننا الطاهرة»[١].

وتستلم أننا ما يزيد على مائة مرسوم مقدس تعتبر أساس الحضارة السومرية وعنوان ثقافتها وتسمى هذه النواميس الحضارية باللغة السومرية الـ (مي) التي انتقلت حسب الأسطورة السابقة من مدينة آنكي (أريدو) الى مدينة أننا (أوروك) حيث انتقلت الحضارة من الأولى الى الثانية.

وكانت الموسيقى وفن الكاتب والحكمة وآلات العزف ضمن هذه النواميس (ومهما كان الحال فإن ما بقي من هذه النواميس يكفي ليوقفنا على طبيعة أهمية أول محاولة مدونة في تحليل مقومات الحضارة ذلك التحليل الذي نجم عنه تثبت جدول مهما يعرف الآن بمصطلح ـ الميزات ـ والمقومات الحضارية وتتألف هذه العناصر الثقافية الناتجة من عدد متنوع من الأنظمة والمؤسسات الاجتماعية ووظائف الكهانة المختلفة ومجموعة من الشعائر والطقوس الدينية والميول والاتجاهات العقلية والمعتقدات والمذاهب المتنوعة)[٢].

ولقد كانت مصطلحات (الحضارة والمدنية والثقافة) متداخلة أشد التداخل رغم الملامح الخاصة بكل اصطلاح فالثقافة المستعارة من الزراعة والعناية بالأرض بمفهومها الحديث تعني (ذلك الكل المركب الذي يحتوي على المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل المقدرات والعادات التي حصل عليها الإنسان كعضو في المجتمع)[٣].

أما الحضارة فلها طبيعة مزدوجة (فهي تحقق نفسها بسيادة العقل أولاً على قوى الطبيعة وثانياً على نوازع الانسان)[٤] أما (محاولة التمييز بين الحضارة وبين المدنية بوصفها مجرد التقدم المادي يهدف الى جعل العالم يألف فكرة نوع من الحضارة لا أخلاقي الى جانب نوع أخلاقي منها، كما يهدف الى إلباس النوع الأول بلباس كلمة ذات معنى تأريخي)[٥].

إن عناصر الحضارة السومرية كانت تضع نواميس الثقافة جوهراً لها ولكن فكرة الحضارة كانت تتسع لما هو أبعد من هذه النواميس.. واذا كانت الثقافة بالمعنى الواسع لها قد سادت الأحقاب الأولى للحياة البشرية فإن الحضارة كانت لاحقة عليها يوم انتظمت عناصر الثقافة هذه في مدلول روحي وسياسي محدد ضم شعباً واحداً أو عدة شعوب لذلك نشأت حضارات الشرق القديم وحضارات الغرب الأولى، أعني حضارات العالم القديم كمنظومات ثقافية وسياسية وروحية منفصلة بعض الشيء ومتصلة في بعض النواحي ولكنها على أي حال كانت أشبه بالكائنات الأميبية المحددة، ذات الامتدادات أو الانحسارات التي تفرضها طبيعتها المتحركة.

ولقد كانت مرحلة القطيعة في التأريخ البشري متمثلة بالقرون الوسطى فاصلاً بين مرحلتين مختلفتين من مراحل الحضارة الإنسانية، فقد شهد العالم منذ عصر النهضة نمطاً حضارياً جديداً ارتكز على أساس العلم، حتى تبدد مفهوم الحضارة بعد خمسة قرون من عصر النهضة، وساد القرن العشرين نمط جديد من الحضارة يختلف عن تلك الفكرة التي كانت تضم حضارات قديمة كالبابلية والمصرية واليونانية وغيرها.. ولذلك أصبح الحديث عن حضارة فرنسية أو المانية أو أميركية أو بريطانية باهتاً ولا يعني شيئاً. وينسحب هذا على ما يسمى بالحضارة الغربية، لأن وسائل الاتصال العالية كسرت المفهوم الحضاري، وتحول الغرب

الى مركز مدني يبث موجاته وذابت الحدود الحضارية في منظومة مادية وثقافية معقدة ساعدت وسائل الاتصال على إرسالها الى أقصى نقطة في الأرض.

(لقد قامت في الغرب ردود فعل مختلفة على حضارة العلم التي تحولت الى مدنية فصلت الحضارة عن الثقافة الانسانية وعن البعد الروحي للإنسان واكتفت بالتعامل مع الجانب الآلي من الوجود الإنساني وكانت بذلك حضارة رفاه مادي للأقلية من البشر وحضارة تعاسة للأكثرية الساحقة كما أنها كانت حضارة إغناء مادي للغرب وحضارة إفقار واستعمار للقارات الأخرى، وكثير من المفكرين الغربيين الذين تكلموا منذ مطلع هذا القرن عن أزمة الحضارة الغربية وعن الانفصال بين روحها وجسدها)[٦].

إن ذوبان فكرة الحضارة أو الحضارات في المدنية الغربية ارتبطت بتغريب مفاهيم الأخلاق والفن والروح والعقل التي كانت سائدة في عمليات المثاقفة بين الحضارات الأولى كذلك فقد تحول العالم بالنسبة للمدنية الغربية الى مجتمعات فولكلورية يمكن التعامل معها على أساس انثروبولوجي وإخضاعها للآلة الغربية، إخضاعها للنموذج الذي تدفع به آلة المدنية الغربية بل ولقد تحول هذا المركز المدني الى مرسلة ومستقبلة في آن واحد يستلم إشاراته ورموزه من آليته ومن كل ما هو جديد في العالم هذا الفولكلوري المزخرف من طبقاته الايكيولوجية في التاريخ والمعرفة والدين ليهضم كل هذا في آلته، ويبثها كمرسلة للنموذج الجديد والحداثي بطريقة يشعر فيها الإنسان بأنه مركز العالم (فالتقنية التي كانت تؤلف ذروة المثاقفة بالنسبة لطروحات عصر التنوير الغربي وتطلعاته التاريخية مع بنية المشروع الثقافي اليوناني انتهت الى التجسد عبر مدنية الآلة التي سرعان ما اكتشف الفكر العربي نفسه أنه في تحقيقه للمدينة افتقد الحضارة ـ الثقافة (كما عبر عن ذلك اشبنجلر تجسيداً لنبوءة نيتشه) ليس ذلك فحسب بل إن هذه المدنية قطعت الطريق على أية إستعادة ممكنة للمشروع الثقافي الغربي الأصلي، ما دام كل طريق إلى هذا المشروع لا بد أن يتبينه فكر من داخل هذه المدنية ويشق في أرضها وينبني من عظمها ولحمها وهو ما لا يقدمه أي ذخر متبق من التفاؤل لدى كبار فلاسفة الغرب المعاصرين. ومع ذلك فإن اكتشاف هذا اليأس إنما يتم بالأدوات المعرفية الغربية نفسها)[٧].

المشروع المدني الغربي يقدم نفسه على هذا الأساس كوريث للتأريخ الإنساني وكمركز للحاضر البشري بل وانه يطمح أن يدفع موجات المستقبل من ماكنته... وان علينا أن نتعامل بحذر شديد مع هذا المشروع.

ليس من المنطقي إطلاقاً أن نلغي أهمية وخطورة هذا المشروع ولا يمكن أن نتعامل برومانتيكية معه سلباً عندما نقدم حاضرنا بديلاً عنه أو إيجابياً عندما نتبناه بالكامل دون مناقشة.

إن علينا أن ننظر لهذا المشروع المدني بطريقة نقدية إيجابية، أرى أنه يجب أن نشترك في هذا المشروع المدني مع الأخذ بالاعتبار محاولة حل اختناقاته وبحلول يخبئها حاضرنا وماضينا بين طياته.

«هكذا استطاع هذا المشروع أن يكون يونانياً ورومانياً وجرمانياً ومسيحياً وعلمياً وتقنياً عبر كلية شمول واحدة تجمع بين التدرج الزمني المنفصل، وبين التنامي التراكمي الذي يتيح للهوية الذاتية في لحظة الحاضر أن تعيد تركيب تراثها كله بما يساعد على استيعاب ضرورات الواقع الجديد، الناشىء والسيطرة على حقل عملياته لصالح التوجه الأساسي للمشروع الثقافي الغربي. هذا ما ساعد على جعل الفرد الغربي كائناً معاصراً للحظته التاريخية دائماً، لأنه قادر على التمرد فوق إنتاجه من أجل ما لم ينتج بعد ومع ذلك فإن التقنية وهي أعلى إنتاجاته تبدو له فخاً لاقرار له يقع فيه دونما أمل حقيقي بالخروج منه وهذا ما دعا فلاسفة العصر الغربي للنظر الى التقنية وكأنها هي حقيقة المشروع الثقافي الغربي، هي محركة منذ البدء، والغاية التي كان يطمح إليها، وان لم يكن على وعي دقيق بما يجري له»[٨].

لا يمكن إغفال منجز المشروع المدني الغربي ونحن نعيش وسط رموزه التقنية والفكرية والثقافية ونتعامل معها استهلاكياً.. يجب احترام ما أنتجه أما الوقوف أمام هذا المشروع نقدياً، فيستوجب أولاً استيعابه والالتحام بمادته وآلته، على أساس نقدي يتيح لنا فيما بعد نقده وتطويره، باعتباره الحلقة التي آلت اليها موجات الحضارات القديمة والجديدة.

ومثلما لم يكن من المنطقي تجاهل المنجز اليوناني في العلم والفلسفة والأدب والفن أيام بزوغ الحضارة العربية الإسلامية، كذلك لا يمكن النظر بريبة أو تعال للمشروع المدني الغربي، بل إن إخفاق الحضارة العربية الإسلامية جاء بسبب انتصار المشروع السلفي على إمكانية التمثلات المبدعة للإرث اليوناني.

ومن أجل اكتشاف الأساس الذي يقوم عليه الأدب الغربي لا بد لنا أن نكتشف الأساس الذي تقوم عليه المدنية الغربية برمتها، لا بد من معرفة الناموس الذي يحرك هذه المدنية ويدفعها إلى أمام.

## الحداثة: ناموس المدنية الغربية

آلة المدنية الغربية تشتغل بقانون تتفرع منه كافة التفصيلات إنها مرتبة على أساس العمل المنفتح الى ما لا نهاية

آلية قادرة على تمثل ما بعد الإنتاج الذي تقوم به. . وفي ظني أن مثل هذه الآلية، تكمن في قانون واحد يمكن تسميته بـ(الحداثة) التي يعرف الأدباء والكتّاب جانبها الأدبي، ولكنها في حقيقة الأمر « «ميكانيزم» شامل يحرك المدنية الغربية وإن أحد مظاهرها يتمثل بالحداثة الأدبية والفنية إذ (ليست الحداثة مفهوماً سوسيولوجياً أو مفهوماً سياسياً أو مفهوماً تاريخياً يحصر المعنى وإنما هي صيغة مميزة للمدنية تعارض صيغة التقليد، أي أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة التقليدية، فأمام التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات تفرض الحداثة نفسها وكأنها وحدة متجانسة، مشعة عالمياً، انطلاقاً من الغرب ومع ذلك تظل الحداثة موضوعاً غامضاً يتضمن في دلالته إجمالاً الاشارة الى تطور تاريخي بأكمله، والى تبدل في الذهنية)[٩].

«ليست الحداثة، إذا أخذت الكلمة بمعناها الأشمل، مدرسة أدبية تضاف إلى ما سبق كالواقعية والرمزية، والكلاسيكية والرومانسية، وليس الصراع حولها صراع أجيال أو نزاعاً بين القديم والجديد، فهذه إن هي إلا حركة وعلائق ديالكتيكية لا تفهم إلا ضمن الإطار التاريخي الكلي الذي منه تنبثق واليه ترتد»[١٠].

ولذلك تجد الحداثة نفسها كل يوم بحاجة للاندفاع الى أمام حتى في الحقل العلمي الذي لا تزحزح قوانينه إلا بدائل جذرية. . فعلى سبيل المثال يتجدد علم الاحياء كل عام بما تتضمنه البحوث التي تدفعها المختبرات ومراكز البحث والجامعات في العالم الغربي ـ وفي مختلف نقاط شبكة علم الاحياء المتنوعة، الكبيرة، ولذلك تصبح فكرتنا عن الخلية والاحياء مختلفة نسبياً كل عام. . وهذا ينطبق على بقية العلوم. . ومن هذا المنطلق بالضبط تنحو العلوم منحى الانشطار الى علوم تفصيلية لمجرد تكون حصيلة علمية تفصيلية حول أحد فروعها فعلم الإحياء المجهرية (Micro biology) ينشطر الى علوم الفايرلوجي والبكتريولوجي ينشطر الى علم البكتيريا الهوائية Aerobic Bacteriology وعلم البكتيريا اللاهوائية Anaerobiv Bacteriology وعلم البكتيريا الصناعية Industry Bacteriology وعلم بكتيريا النبات Plant Bacteriology، وعلم بكتيريا التراب و. . . الخ . وينشطر بعد فترة كل من هذه العلوم الى علوم صغيرة تتسع مع الوقت لتتحول الى اختصاصات دقيقة وعلوم قائمة بذاتها.

وهذا ينسحب على العلوم الانسانية في اللغة والنقد والانثروبولوجيا والجغرافية والتأريخ. إن هذه الشبكة الهائلة من العلوم التي تحبل كل يوم بمادة جديدة لتولد بعدها علماً وليداً جديداً يغتني بمرور الزمن ليلد غيره، أعني أن هذه الماكنة ـ وفي كافة شؤون الحياة ـ تقوم على فكرة التحديث وعدم التمسك بيقين ثابت أو مطلق أمام أي شيء وينسحب هذا على الفكر والفلسفة والأدب بصورة عامة.

«لقد صهرت الحداثة التعارض الكلاسيكي الذي احتدم أمره خلال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين بين المادية والمثالية في وحدة أخرى اليوم في الطريق الى الكشف عن نفسها، إنها معقولية بناءة، وكل ما في الحداثة بما هي ـ علم وممارسة بناء عقلي صارم يستثير التجربة ليمتصها وتفلت من يده فيعيد الكرة، إنها معقولية نماذج، والنموذج ليس نموذجاً وطالما استبعدنا مرة ولكل مرة ولأول مرة في التأريخ افلاطون والأفلاطونية، إنها معقولية إجراء بحصر المعنى إذ إنها تقوم على بناء آلة من المجردات والصلب تساير حركة الموجودات (بما فيها الانسان) لتنفذ إليها وتخضعها لإرادة هي دوماً في السعي الى ما تريد»[١١].

ولذلك تبدو التيارات الأدبية متزاحمة مع بعضها، يضيف كل تيار لمفهوم أو روح الأدب ما يستطيع أما الخطأ الكبير فهو الاعتقاد أن الحقيقة تكمن في هذا التيار أو ذاك، إن هذه التيارات تتجدد وتتحدث مع الوقت لتنتج تيارات جديدة، وحقيقة الأدب تكمن في جميع هذه التيارات، لكن التيارات الحديثة تكون عادة أقرب الى روح العصر من غيرها.

لقد انسحب (ميكانزم) الحداثة على الأدب تماماً كما انسحب على بقية شؤون الحياة فبدأت تظهر في كل فترة أنماط أدبية لها سقف فلسفي أو معرفي جديد أيضاً، وكان جوهر هذه الأنماط يقوم على التقنية. . إن الحداثة في الأدب ارتبطت بالتقنية فبالإضافة الى معرفتنا بالأجيال والمدارس الأدبية منذ بداية القرن حتى الحرب العالمية الثانية من (المستقبلية والرادائية والسوريالية والواقعية الجديدة) فقد ظهرت حركات وأجيال أخرى بعد الحرب الثانية (الرواية الجديدة والشعر الطليعي) وأظهرت أجيال مثل الجيل الناشز في أميركا (Beat Generation) والجيل السري في انكلترا (Secret Generation) وأجيال وتيارات متعددة في الأصقاع الأخرى لأوروبا وأميركا ظهرت في العقود الثلاثة المتأخرة.

ولذلك ترى بأن آلة الحداثة الشعرية تدفع كل وقت بأجيال وتيارات شعرية جديدة. . . وكل جيل أو تيار يحاول أن يتميز بتقنية جديدة وهذه التقنيات تخرج من رحم التقنيات البسيطة، وتخرج كذلك أعقد الأشكال الشعرية المشحونة بالرموز والتراكيب اللغوية المعقدة، وفي ظني أن هناك قيمة علائقية بين هذه التيارات تتحرك وفق قانون الفعل ورد الفعل فإذا ظهر جيل

أدبي يمتاز بالتعقيد اللغوي مثلاً فلا بد أن يكون الجيل اللاحق له تبسيطاً في مسألة اللغة، وهكذا أي: أن المسار الشعري الغربي بعد الحرب العالمية الثانية مضى بعيداً في ابتكار تقنيات جديدة قائمة على صيغة التعاكس، ومحاولة عدم التكرار ومن أجل أن يحتل كل جيل أو كل تيار موقع الصدارة الشعرية، فلا بد من الاختلاف ولا بد من الصراع مع الماضي القريب وهكذا نشأت أمامنا فسيفساء لتيارات جديدة يستنهض كل منها نفسه من أحشاء التضاد مع التيار السابق.. ولذلك نال هذا النحت ومحاولات الابتكار من الشعر روحه، لقد ظل الابتكار التقني خارج الشعر روحاً وجوهراً ولم يتجدد إلا في قشرته.. بل إن الانهاك الذي مارسته حركات التجديد ظل يقرع خارج الشعر حتى أن روحه كانت تغوص بعيداً ولا يبدو الشعر الجديد إلا خواء خارجياً.

لقد غيبت التقنية المتصلة مفهوم الشعر وحولته الى سلعة استهلاكية سريعة وهكذا كادت الروح الشعرية تنحسر مع هذه الأشكال الجديدة.

إن التبدل الجوهري في الشعر هو الحداثة بعينها أما التبدل الظاهري فهو التقنية التي هي وسيلة من وسائل الحداثة.

لا بد أن يكون مشروع الحداثة جوهرياً ومن الخطأ التعامل معه على أنه مشروع تقني فقط ولذلك تكون الحداثة الغربية قد وضعت نفسها في نقطة مغلقة لأن التقنية الجديدة سوف تبتكر شكلاً محدداً يقوم على وراثة الأشكال القديمة وستقوم التقنية اللاحقة بابتكار شكل آخر محدد وهكذا... وسوف نجد أنفسنا أمام مشاريع شكلية لا يربطها رابط... أمام تقنيات عديدة مضادة أو متفقة، أما الحداثة فقد غيبت بعيداً وأصبح ناموسها تقنياً لا تناله روح الحداثة.

إن هذا الفصل بين الحداثة ـ الجوهر والحداثة ـ المظهر وأعني التقنية هو مأزق يكاد يناغم المأزق الأخلاقي أو الروحي في الغرب فلو أننا استعرنا لغة لوسيان غولدمان لوجدنا بأن التمثل السوسيولوجي للمشكلة التقنية الحداثية المظهر، تجد نفسها في المأزق أو المشكلة الأخلاقية التي انفصلت عن الجوهر الإنساني المتأصل في كل إرث الغرب الإغريقي والمسيحي والنهضوي.

ولذلك تبدو هذه الأشكال المظهرية الثابتة المتعددة أشبه بالسلطات المتجددة والمخيمة على العقل الغربي. فإذا كانت مشكلة السلطة قد عولجت بالليبرالية وبعض الممارسات الديمقراطية الخارجية في المجتمع الغربي فإن حقيقتها قد تسربت الى الكثير من أشكال الوعي وربما اللاوعي عند الغرب، لأن السلطة تفرض نفسها في هذه الأشكال ـ المسوخ الخالية من المعنى الروحي.

يرى رولان بارت أن السلطة حاضرة في كل العمليات الاجتماعية البالغة الدقة، في التبادل الاجتماعي، فهي ليست مقصورة فحسب على الدولة والطبقات والجماعات، بل تمتد لتشمل الموضات والآراء الجارية والمشاهد والألعاب والأخبار والعلاقات العائلية والخاصة وتشمل حتى ردود الأفعال التي تحاول مناهضتها.

وهل هناك عمل أكبر من العمل الذي كشف به ميشيل فوكو أزمة الغرب، عندما التقط بنى الجنون والشذوذ النفسي والكبت الجنسي والسلطة في النصف الآخر غير الظاهر من العقل الغربي.. لقد كان عمله جريئاً وفذا وتحسب لصالح علاج المجتمع من أمراضه.

ومثال فوكو هذا يرجعنا الى نقطة هامة في مسار البحث وهي أن العقل الغربي قادر من خلال منظومته أن يعالج أخطاءه، ومن الصعب اقتراح حلول عليه من عقول أخرى لا تخوض ديناميكيته وصراعه المتعدد الأوجه.. ولذلك تبدو الحلول التي تتضمن العودة الى الفلسفة الهندية والصينية وغيرها هي من باب النكتة، وتبدو المجتمعات التي تعتقد أن بإمكانها أن تحل مشكلات الغرب من خارجه ببدائل تقترحها من صلب تأريخها مخطئة في توجهاتها لأن المشكل الغربي معقد ويحتاج الى استيعاب آلته وتمثل مشكلته، ثم السعي معه لفك اختناقاته، وان فك هذه الاختناقات مساهمة باسلة لتقدم الجنس البشري بأكمله.

لقد أدمي الشعر بالتقنية.
وقد أثقل الشعر بما يضاف اليه من المعرفة.

وهذا مأزق الشعر في المدنية الغربية، وفي ظني أن هذه الأزمة عابرة لأن الغرب مطبوع على فكرة التوازن، حيث تنظم آلاته من داخله أية اختناقات تمر بها، خصوصاً عندما تساهم الثقافة العالمية بأكملها في المشروع المدني الكبير هذا.

(في مجال الثقافة) رسخت ما بعد الحداثة الثقافة الجماهيرية ووسائلها، ومنطق (الموضة) والدعاية لها أنها ثقافة للجماهير من منظور يثبت الاستهلاكية والمتعية ويغرس نموذج الثقافة الابتذالية؛ تخلت الثقافة عن نسخ الحداثة الأولى المسكونة بالنقد والرفض وتجديد اللغة والأشكال لتجه على نحو متزايد وفي مجالها الجماهيري الى هوس التغيير من أجل التغيير والى ملاحقة العلامات وتناسلاتها وانبعاث عناصر الفولكلور وزينة التقاليد وزخارف الماضي. إن هذه الثقافة الحداثوية تحرص على تعايش الأساليب والاتجاهات وتسعى ضمنياً إلى الايحاء بأن عصر الايديولوجيات المناهضة قد انتهى وأن المتعية والاستهلاك وفعالية الأزرار هي السبيل الى تحقيق المساواة وانتزاع جذور الصراعات

الطبقية وتعميم الرفاه والتواصل)[١٢].

وهكذا تكون الحداثة قد تخلت عن جوهرها لتتحول الى مجموعة (موضات وأشكال) خاوية في الشعر والأدب. وبذلك فقدت ديمومتها كهاجس مستقبلي متقدم يساهم في رفع القوة الروحية والعقلية للانسان ولا بد لها أن تعود إلى جوهرها الحقيقي لأنها ما زالت تشكل الخلاص الحقيقي لمعارف وممارسات الانسان، ويبدو أن كثرة النحت أدى الى كسر الحجر ولا بد من إعادة صيغة النحت. إن مشروع الحداثة في منطقة وشوطه الأول كان يتضمن تجديداً مستمراً للروح البشري، ولكنه فقد انتظام تقدمه، فدار على نفسه متوهماً التقدم ولكنه في حقيقة الأمر يدور في مكان واحد.

## الشعر العربي وفكرة المدنية

حاول المشروع النهضوي العربي منذ أكثر من قرن ونصف وما زال نقل العرب لحالة جديدة، ولكنه فشل فشلاً ذريعاً لاعتماده أساليب غير علمية في هذه المحاولة ولانكفاء الخطى الجادة ضمنه وانتهائها الى طريق مغلق.. وكان للعامل السياسي دوره الكبير في تعطيل نهضة العرب، وخصوصاً عوامل التجزئة والاستعمار وغير ذلك.

واليوم ولا بد من مراجعة دقيقة لحصاد هذا المشروع ومعرفة نقاط الانطلاق الخاطئة وفساد مساراته المتعددة.

إن بعض أوجه التحضر العربية المعاصرة لا تكفي لجعل العرب مساهمين في المشروع الانساني الكبير في تقدم المدنية ولا بد من مساهمة أعظم وأكبر، وأنا أرى أن النقد الجريء والشامل للماضي البعيد والقريب ولا بد أن يكون خطوة أولى في مشروع قيامة العرب لا بد من نقد الأصول التي قامت عليها الحضارة العربية الاسلامية وبنيت على أساسها فيما بعد الشخصية العربية، لا بد من نقد الأصول الروحية والعقلية والجمالية التي شكلت فيها بعض ملامح العربي، ولا بد من دراسة منهجية وعميقة للفترة التي تلت سقوط الحضارة العربية الاسلامية ولا بد من تلمس جريء لأخطاء المشروع النهضوي.

«إن الخطاب العربي الحديث المعاصر لم يسجل أي تقدم حقيقي في أية قضية من قضاياه، منذ أن ظهر في شكل خطاب يبشر بالنهضة ويدعو اليها انطلاقاً من أواسط القرن الماضي لقد بقي هذا الخطاب طوال هذه الفترة وما زال الى اليوم سجين بدائل يدور في حلقة مفرغة لا يتقدم إلا ليعود القهقرى لينتهي به الأمر في الأخير لدى كل قضية إما الى إحالتها على (المستقبل) أو الى الوقوف عندها مع الاعتراف بالوقوع في (أزمة) والانحباس في (عنق الزجاجة)، ومن هنا تجلى لنا زمن الفكر العربي الحديث والمعاصر زمناً راكداً جامداً (ميتاً) أو قابلاً لأن يعامل على أساس أنه زمن (ميت) أو لا شيء يغير على الأقل من مجريات الأمور فيه إذا عومل على أساس أنه زمن ميت»[١٣]..

ويبدو العقل العربي المعاصر مغيب الملامح تعصف فيه تيارات ماضوية وغربية عديدة ولا يكاد يبني نفسه عبر تيار أو تيارات خاصة وجديدة تساهم في جعله يتشكل ويتكون في زمن جديد ولذلك كانت الثقافة التابعة لهذا العقل مطبوعة عليه في ثقافة غير نامية وركامية وتبدو مشاريع التحديث في بعض جوانبها يتيمة لا غطاء لها، فالشعر والمسرح والفن التشكيلي والقصة والرواية باعتبارها أشكالاً جديدة في التعبير الأدبي والفني لا تمتلك أغطية فلسفية وعقلية تحرك حلقاتها وطبقات نموها، فهي تتجدد وفقاً لأمزجة ولضرورات فردية أو جماعية دون أن يساهم في دفعها لهذا التجديد فيلسوف أو مفكر أو نظرية جديدة.

ولذلك وقع مشروع الحداثة العربية في مجموعة من الأخطاء ساهمت في تعطيل هذا المشروع بل وهزيمته مع نفسه أولاً وأمام التيارات السلفية ثانياً. ويمكن إجمال هذه الأخطاء بالنقاط التالية:

١ ـ خيل للبعض والأدباء بشكل خاص أن هذا المشروع هو أحادي الجانب فالشاعر يريد أن يكون حديثاً دون أن يساهم في تحديث عقله وعلاقاته ومكانه وزمانه، وكل ما له علاقة به، وينسحب هذا الخطأ على كل المثقفين يوم تصوروا بأن الحداثة في الشعر أو القصة أو النقد أو الفكر مجزأة، ولذلك اندفع الشعر مثلاً في حركته الحديثة الى أمام، فوجد نفسه بعد خطوات أنه معلق في الفراغ لأن مستلزمات الحداثة الأخرى التي تخص البنى الفوقية والتحتية للمجتمع ما زالت متخلفة وواقفة في مكانها إن لم تتراجع وهكذا بدأ مشروع الحداثة مقطع الأوصال شاحباً لا قيمة له وهو يتشظى الى مشاريع مشوهة لا علاقة لها ببعض.

٢ ـ قتل البعض مشروع الحداثة تماماً حين قال بأنها تأتي من الماضي وبدأت حملة ملفقة للبحث عن جذورها في التراث والحداثة في بعض أوجهها مسار باتجاه معاكس للتراث ولذلك ارتدت الحداثة عن مسارها وأصبحت تسير الى الوراء ورافق ذلك تصور ديماغوجي، اعتبر الزمن العربي القديم حاملاً للحاضر والمستقبل وكان أن وضع العقل العربي ثم العربي نفسه في سجن قديم.

إن الحداثة (انقطاع معرفي: ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث في كتب ابن خلدون

الأربعة، أو في اللغة المؤسساتية والفكر الديني وكون الله مركز الوجود وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي. الحداثة انقطاع لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفني وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية، إذا كان ثمة معرفة يقينية وكون الفن خلقاً لواقع جديد. الحداثة رحلة اختراق وانتهاك لا تنتهي، ومشروع كشف وريادة لا يهدأ، الحداثة هي جوهرياً روح البحث والاكتناه في عالم بدأ فجأة جديداً بكل ما فيه، وهي رفض للانجاز أو للقرار أو للوصول)(١٤).

٣ ـ المشروع الحداثي منفتح يستلم أدواته من المنجزات الثقافية والعلمية الجديدة التي يفرزها كل مشروع حداثي آخر، وهو لا ينغلق على ذاته بحجة خصوصيته في هذا المجتمع أو ذاك لأن الخصوصية تتحول هنا إلى كمام يلجم قفزات الحداثة ويحددها. وقد سببت بعض الدعوات التي تقول بخصوصية متعسفة للمشروع الحداثي العربي، إنهاكاً شديداً له جعلته يتوقف في نموه ويتحجر في (خصوصيته).

٤ ـ إن الفكرة القائلة بأن الفعالية العملية لأي مشروع هي الشيء الهام في هذا المشروع وأنه لا داعي لفلسفة هذا المشروع وضعت مشروع الحداثة في براغماتية مشوهة زادتها تلفيقاً تلك الدعوة التي تقول بأن الشرق والعرب بصفة خاصة كانوا مختبراً عملياً وتجريبياً أكثر من كونهم أصحاب نظريات وأفكار كبرى، ولذلك لا جدوى من هذه النظريات وعلى الفكرة العملية أن تسود الحاضر أيضاً وقد ساهمت هذه الفكرة دائماً في تعطيل البحث العقلي والنظري في الحياة العربية والحقيقة هي أن هذه الفكرة استهلاكية بحتة تجد في الحركة بديلاً عن التأمل. وهذا ما أساء تماماً للكثير من مشاريع النهضة الحقيقية.

إن دفع مشروع الحداثة الى الفعالية العملية فقط دون محاولة خلق منظومة معرفية شاملة تحركه ساهم في جعل هذه الحداثة مشوهة ومرتبكة في أحيان كثيرة.

لقد عملت هذه النقاط كما لو أنها متداخلة متضافرة على تغطية المشروع الحداثي وإيقاف عجلته بل وقد تراجع هذا المشروع فأوصل إنجازاته في هذا الجانب أو ذاك الى مأزق كبير يصعب عليها التخلص منه.

ومن أجل أن نكون أكثر صدقاً مع أنفسنا يجب أن نحدد ذلك القانون الخفي الذي بدأ يحرك واقعنا وأخذ ينوب عن مشروع الحداثة بل ويجب كشف هذا القانون.

هل يمكن القول بأن هناك عجلة مركبة بالمقلوب أي عكس الحداثة هي التي تسير وتحكم واقعنا؟.. أعني هل أن هذا الواقع يتحرك الى الوراء في حين كان المقصود منه أن يتحرك الى الأمام... وستكون حركته الورائية هذه مجذوبة من قبل الأصول فهل ستستمر هذه الحركة حتى تسقط تماماً في الماضي العربي؟

إننا ولكي نفسر بعض جوانب الحداثة العربية التي لمسناها، يجب أن نقول بأن الحركة التي تتحرك بها هذه العجلة الماضوية هي ليست مستقيمة الى الوراء بل هي حركة متموجة تتقدم شبراً إلى امام لتتراجع قدماً الى الخلف. ومن هنا يتوهم البعض بتقدمها الجزئي هذا ويعتبره حركة الى أمام.

إن الكشف عن بنية الوعي الداخلية للمجتمع العربي أمر في غاية الخطورة والأهمية، لأن معرفة العلاقات الخارجية لا تكتمل إلا بمعرفة بنيتها اللاواعية التي هي بمثابة إسقاط التأريخ على حركة المجتمع، أو هي بالأحرى الوحدات الخفية المحركة للعقل والإرادة.

يمثل الشعر العربي المعاصر تجلياً هاماً من تجليات البنى التحتية اللاواعية للمجتمع العربي فهو يختزن بنيتين رئيسيتين تلعب كل منهما دوراً هاماً في تكوين وحركة العقل العربي المعاصر. وهما (بنية الماضي، بنية الحداثة) وفي الحقيقة إن بنية الحداثة لا تشكل إطاراً محدداً، بل اتجاهاً يقابل كل بنية صيغت في الماضي مما اضطرنا الى القول بأن بنية الماضي في مقابل اتجاه الحداثة.

## بنية الماضي في مقابل اتجاه الحداثة

تظهر بنية الماضي في الشعر المعاصر واضحة في النقاط التالية:

١ـ البناء الموسيقي المحدد بالتفعيلة أو بالنظام والتفعيلة.

٢ـ القافية.

٣ـ البناء الاستقاري.

٤ـ البناء البلاغي.

٥ـ البناء الفني.

والماضي إذ يتداعى الى القصيدة المعاصرة في هذه البنى فإنه يترك آثاره واضحة في المضامين التي تتضمنها ولذلك:

١ـ يميل البناء الموسيقي المحدد الى مضمون واضح وعاطفة جياشة ورؤيا واضحة.

٢ـ تميل القافية الى مضمون ملفق تأتي فيه المادة عنوة.

٣ـ يميل البناء الاستعاري الماضوي الى مضمون حقيقي وليس مجازي.

٤- يميل البناء البلاغي الماضوي الى مضمون محترم وواضح وصحيح يرضي المخاطب.

٥- يميل البناء الفني الشعري الماضوي الى مضمون محدد سلفاً وهو الغرض الشعري الذي سقطت فيه قصائد الماضي في خانات محددة كالرثاء والمديح والهجاء وغير ذلك.

إن هذه البنى الشكلية والمضمونية هي في الحقيقة هيكل الشعر العربي القديم بشكل عام، وأن ما يسمى ببعض قفزات التجديد تتخلص من واحدة لتحافظ على الأخرى وهكذا فعلت حركة الشعر الجديد بعد الحرب العالمية الثانية.

ولذلك ظلت القصيدة مجزأة الانجاز، وكانت أسيرة بعض البنى التي تسربت من الماضي، فما فعلته حركة الشعر الجديد على سبيل المثال كان منحصراً في بعض التغييرات الطفيفة في البناء الموسيقي الخاص بالنظام (وأعني الشطرين) وليس بالتفعيلة، وظلت هذه الحركة مرتبكة أمام محاولة كسر التفعيلة الى أن أتى جيل آخر لاحق لها، وتجرأ على فعل ذلك وبقيت بنى القافية والبنى الاستعارية والبلاغية والفنية تحمل الكثير من سمات الماضي. وتوهم الجميع أن فتحاً عظيماً قد تحقق ولكن مرور الوقت كشف جزئية هذا الإنجاز ومضايقه.

إن شرط المدنية بمعناها العميق يفترض إنجازاً شعرياً أعمق أكثر جذرية. فاللغة الشعرية التي تكتب تحت وطأتها قصائد هذا العصر لغة مكررة وشائعة وترجع في أفضل أحوالها الى طبقة الاستعمالات اللغوية الشعرية التي دفع بها مشروع النهضة العربية في بدايات هذا القرن..

وأن البنى الفنية للقصائد ما زالت بسيطة لا تحفل بالتعقيد الروحي والثقافي والعقلي الذي استجد أو الذي فرضته المدنية على الحياة العربية.

إن هناك من يقول بأن هذه المدنية تستوجب شعراً بسيطاً خالياً من التعقيد، لأن ثقل المدنية وحركتها السريعة وتعقيدها التكنولوجي يوجب خلق شعر بسيط يعاكس هذا التعقيد وهذه فكرة شائعة خاطئة أراد مخرجوها تبرير قصائدهم الخالية من الفن الشعري الجذري الذي يوازي طبيعة العصر الجديد.. إنهم يهربون بهذه القصائد من الشبكة الحياتية التي فرضها هذا العصر.

إن المدنية بشبكتها المعقدة توازي نمطاً شعرياً فخماً يتصل بالمتوازيات التالية:

١ - التعقيد الروحي والسياسي والاجتماعي والفكري والثقافي باعتبارها تكوينات متضمنة لتاريخ قديم مهضوم فيها وتطبيق حاضره تشكلت من تجاوز ذلك التاريخ.

٢ - التقنية بمعناها الحداثي المرتبط بالابتكار الجديد وباستخدام الوسائل الجديدة لتنفيذ هذا الابتكار.

٣ - الأخذ بنظر الاعتبار وجود الانسان في كون لامتناه يفترض وعياً كونياً يتسع الشعر المتلامس معه واحتضانه، بل إنه يساهم في اطلاق غاية الشعر ووضعها في اللامتناهي، حيث ستكون الحرية هي الشرط الوحيد الذي يقابل هذا الوعي في الشعر.

٤- إن الاختلاط والتعقيد والتمازج المذهل بين مظاهر المدنية يوحي باختلاط وتمازج لامتناه في الشعر، تقوم به المفردات اللغوية والعلاقات اللغوية ليكون صدى لهذا التنوع الذي يتسع أفقياً وعمودياً ويقودنا أمر كهذا الى مسألة أساسية وهي التعامل مع القاموس اللغوي (المفرداتي والعلائقي) على أساس التوليد أو التفجير، ومن هنا يكون هذا الأمر مثار اختلاف شديد بين القصيدة البسيطة المسطحة لغوياً وبين القصيدة التي تحتضن تعاملاً لغوياً شديداً، يعبر عن تعقد النفس أولاً والمدينة ثانياً وسعة الكون ثالثاً.

ينهض الماضي بمهمة المحافظة على كل ما هو قديم.. والقصيدة العربية القديمة ذات إرث راسخ وكبير ولذلك فإن زحزحتها عن مثلها أو بناها يتطلب جهداً شاقاً فكرياً على مستوى مناقشة الأصول وفنياً على مستوى مناقشة البنى ولذلك تبدو مهمة التجديد في القصيدة العربية مهمة متجددة ويجب أن تتبناها كل الأجيال الجديدة وهي تتحمل العمل والاستنتاج وحصد النتائج.. فأرض الحداثة والمدنية عند العرب ما زالت بكراً وما زال ينتظر العقل العربي صفحات جديدة، والمهم في كل هذا هو أن يكون التقدم الى أمام هو الهاجس الدائم المحرك.

## النزعات المضادة للشعر

هناك نزعات عديدة مضادة للشعر من داخل الانسان ومن خارجه، ومن داخله بالرجوع إلى وجهة نظر معينة إزاء الشعر وتدحض وجوده جملة وتفصيلياً ويمثل أصحاب الفلسفة الوضعية المنطقية أهم عناصر هذا التيار. ومن خارج الانسان بالرجوع الى التضاد القائم بين التكنولوجيا والمشاعر الحلميّة والشعرية التي تتضمن إنسانية الانسان وقوته الروحية.

## ضد الشعر فلسفياً

أفرزت فلسفات العصر المدني والقرن العشرين بشكل خاص عدة تيارات فلسفية تناوىء الشعر وتقف ضده، وتعتبره بقية من

بقايا النظر الميتافيزيقي والروحي للعالم والأشياء. . ومثلما وقفت تيارات العلم الفلسفية (الوضعية والمنطقية والتجريبية) بشكل عنيف أمام التيار الميتافيزيقي في الفلسفة وبدأت بالاشتغال فلسفياً على نتائج أو نصوص العلم الوضعي والمنطقي والتجريبي، ونجحت في تكوين تيار عنيف في فلسفة القرن العشرين، كذلك وقفت هذه التيارات الفلسفية أمام الشعر واعتبرته نغمة ميتافيزيقية بائدة يجب تصفية الحساب معها وهكذا (ظلت الأحكام الأخلاقية والجمالية عندهم مجرد انفعال أو نوع من صيحات الذعر التي يطلقها الفرد في فصيلة الحيوان، ليؤثر بها على سائر الأفراد والعبارة الشعرية التي تحمل هدفاً أخلاقياً إنما تنطبق بشيء يشبه الصراخ أو قهقهة الضحك ومن ثم لا يجوز ان تكون موضوعاً للمناقشة أو الجدل[١٥].

وقد أثارت مثل هذه التيارات انتباهاً خاصاً لجدوى الشعر في مثل هذا العصر وتنوعت ردود الفعل، فهناك من بدا يبحث عن البدائل الفنية القادرة على استيعاب العصر وثقله، ورشحت الرواية لمثل هذه المهمة وكان ترشيحها يحمل دلالة مضادة للشعر فتحدث الجميع عن مقارنة بائسة بين الشعر والرواية باعتبار أحدهما بديلاً عن الآخر أو أكثر تمثلاً لروح العصر وطبيعته، وتناسوا أن فن السينما مثلاً لا يستطيع إلغاء فن الرواية وأن أي فن قادم جديد لا يستطيع أن يلغي فناً آخر خصوصاً تلك الفنون الراسخة مع الوجود الفكري البشري كالشعر والرقص والرسم، وهي أعلى فنون الكلام والحركة والخط.

إن النبرات الصحفية والاعلانية التي تقوم على هواها بوضع البدائل بين الفنون تتنامى أبسط أشكال الوعي اللازم بحركة الفن الانساني. . . فالرواية مثلاً سيطرتْ على الذائقة الأوروبية منذ منتصف القرن التاسع عشر، ولكن السينما أخذت مكانها قوية في النصف الأول من القرن العشرين، ثم التلفزيون ثم الفيديو، فكيف يحق لنا أن نتحدث عن فن زائل بديل، وكل فن له نظامه الخاص يعمل به ولا يقارن بغيره.

إن النزعات الفلسفية والمعرفية المضادة للشعر تقف في الحقيقة إجمالاً ضد القوة الروحية والخيالية للانسان ولذلك فإنها تقف أمام نصف خالد في الانسان عبر عنه القدماء بالتضادية المعروفة بين المثالية والمادية ولذلك فهي تعتبر الفن بعامة والشعر بخاصة من بقايا تلك النزعة المثالية التي سادت في العصور الأولى منه.

### ضد الشعر تكنولوجياً

إن الافتراض القائل بأن النمو التكنولوجي يزيد من ثقل الآلة على حساب المشاعر الانسانية افتراض خاطىء من أساسه، لأن هذا في الحقيقة يدفع لأن يبعث الانسان أكثر من أي وقت مضى عن حقيقته العميقة أمام ثقل الآلة. إن الانسان لا ينهزم أبداً أمام الآلة بل يبدو ذلك صحيحاً لوقت بسيط، ولكن العمق الانساني يدفع به دائماً لأن يسيطر على الآلة ويخضها متغنياً بأعمق أعماقه الكونية التي لا تسيرها آلة ولا يصل إليها عقله.

(لطالما قيل إن الفن نوع من المفاتيح وإن فن الشعر يرتكز على الحصول على فوارق دقيقة لا تحصى، انطلاقاً من عدد من العناصر محدود. مثل هذه الحجج لا تخفي هذه الظاهرة الرئيسية. . إن آلة صنع الأبيات ككل آلة عوض أن تخدم سيدها صارت غاية في ذاتها. . وأن التصدي لهذا الوضع يبدو أكثر تبريراً منه في المجالات الأخرى لأننا في ميدان من أهم ميادين النزعة الانسانية. هناك نوعان جوهريان من الأنسيّة Humanism متناقضان تماماً: الأول ويمكن أن نسميه الديني وهو الذي يجعل الانسان يركع أمام الآثار الثقافية للإنسانية والثاني ملائكي وهو الذي يحاول استرداد سيادة الانسان في مواجهة آلهته وآلهة فنه).

ليست التكنولوجيا بحد ذاتها هي المشكل الكبير بل سحب فكرة التكنولوجيا على الشعر وجعل التقنية أساس الشعر وبشكل مستمر يعمل على كسر الطبيعة الانسانية للشعر هو المشكل الحقيقي. . إن التنوع التكنولوجي الباهر الذي أشاعته عصور العلم الحالية يساعد على أن يشبع الانسان بعض رغباته. وبذلك ينتقل مستوى هذه الرغبات الى ما هو أعلى، أي أن ذلك يساهم في وضع الانسان في المنطقة العالية من تصيد ما لا يملك. . وكذلك يوفر له هاجساً مثل هذا بإمكانية الواقع، لا الشعر في هذا المستوى احتواء ما لا يعرف ولذلك يصعد الشعر الى ما هو أعلى. . يصعد الى ما لا ينال، وتبدو تلك المستحيلات الرومانتيكية مثلاً، ساذجة أمام الشعر الجديد الذي وفرت بعض فرص التكنولوجيا سبل تحقيق تلك المستحيلات الرومانتيكية التي كان يتغنى بها الشعر.

أعني أن الشعر في العصور التكنولوجية المعقدة سيشق طريقه نحو مستحيلات كبرى وهذا ما يزيد سعة الروح الانسانية ويجعل عمقها كبيراً وبذلك يساهم الشعر في العصور المدنية في إعلاء روح الانسان أمام الآلة وليس العكس وأن ما يتوهمه البعض من تلك الحصارات المبتذلة للآلة والتكنولوجيا على الشعر والانسان يبدو في حقيقة الأمر مضحكاً خصوصاً إذا تصورنا أن التكنولوجيا توفر بعض ما كان يطالب به الشعر. . ولذلك فهي تدع الشعر يذهب بعيداً ليخط مستحيلاته الكبرى. . إنها تدفع الشعر الى حافة البوح بما لا يصنع وما لا يركب وما لا يبهر آلياً. . إنها تساهم ـ لو أردنا ـ بتخليص الكائن من حاجاته الآلية وتدفع الشعر نحو حاجات من نوع آخر، غامض ومستحيل.

١- صموئيل كريم، الأساطير السومرية، ترجمة يوسف داود عبدالقادر، الناشر، جمعية المترجمين العراقيين، مطبعة المعارف ١٩٧١، ص١٠٩.
٢- صموئيل كريم، من ألواح سومر، ترجمة طه باقر، تقديم ومراجعة د. أحمد فخري، نشر مؤسسة فرانكلين، بغداد - القاهرة ص١٨٤.
٣- تعريف E.B. Taylor الذي ورد في كتاب الثقافة البدائية عن كتاب الثقافة والتربية للدكتور حسن الفقي - الاسكندرية - ١٩٧٠.
٤- البرت اشفيتر، فلسفة الحضارة، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي مراجعة د. زكي نجيب محمود، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣ ص٣٥.
٥- المصدر السابق، ص٣٦.
٦- د. الياس فرح، استقراء في العلم والحضارة، مجلة آفاق عربية السنة العاشرة (٤) نيسان ١٩٨٥.
٧- مطاع صفدي، حوار مع الاسم المجهول (اللاشعور بين السلوك والاجراء) مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ٢٣/كانون الأول ١٩٨٢، كانون الثاني ١٩٨٣.
٨- المصدر السابق.
٩- أخذت عن بحث محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، المجلد الرابع العدد الثالث ١٩٨٤، ا بريل/مايو / يونيو.
١٠ - محمد عابد الجابري، أزمة الابداع في الفكر العربي المعاصر، مجلة فصول المجلد الرابع العدد الثالث، أبريل، مايو، يونيو ١٩٨٤.
١١- كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص.
١٢- الموسوعة الفلسفية المختصرة بإشراف الإدارة العامة للثقافة، مكتبة الأنجلو المصرية ص٤١٦.
١٣- فيتولد فمبروفيتش (ضد الشعر) ترجمة أبو بكر العيادي، مجلة الأقلام العدد (٢) السنة ١٧ آذار ١٩٨٢.
١٤- انطون مقدسي، الحداثة والأدب. . الموجود من حيث هو نص: رؤياه وإبداعه، الموقف الأدبي، السنة الرابعة، العدد ٩، كانون الثاني ١٩٧٥.
١٥- المصدر السابق.